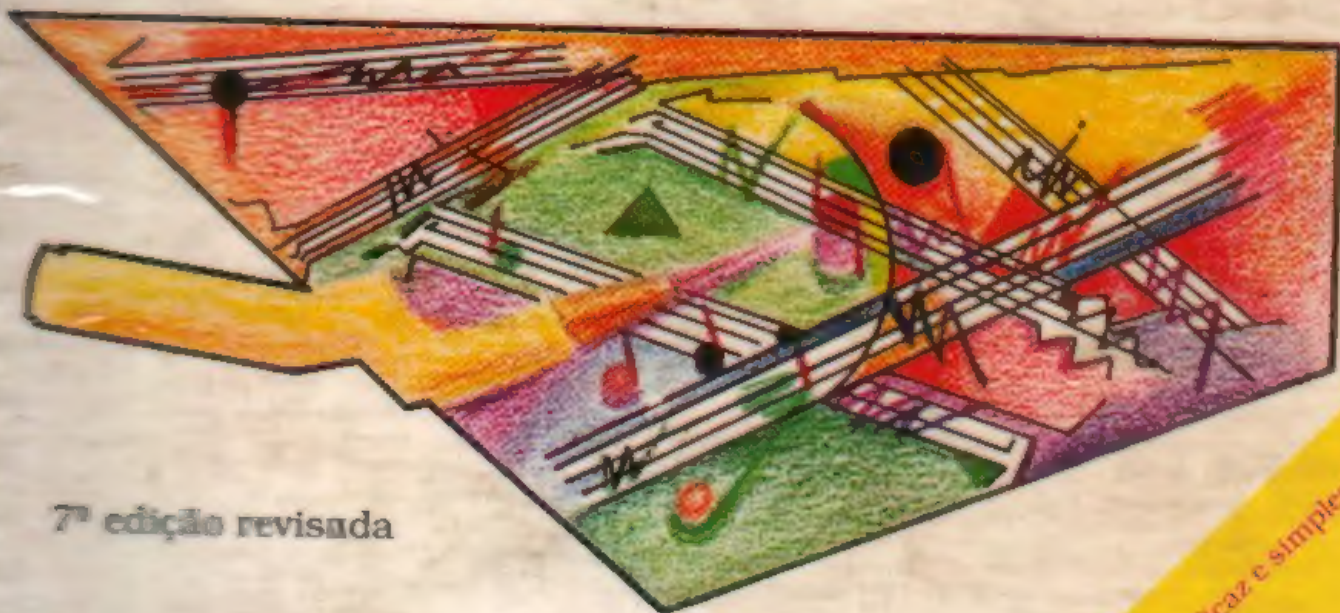


# HARMONIA & IMPROVISACÃO

70 músicas harmonizadas e analisadas  
violão • guitarra • baixo • teclado

# I



7ª edição revisada

Almir Chediak



Lumiar Editora

**GILBERTO GIL**  
"Uma didática ao mesmo tempo metódica e leve, séria e acessível, eficaz e simples"

**GAL COSTA**  
"Estudar neste livro tem sido muito importante para o meu desenvolvimento musical"

**JOÃO GILBERTO**  
"Almir Chediak nos deu uma escola — seu livro."

**CAETANO VELOSO**  
"O que eu não tive de bandeja"

**IVAN LINS**  
"Um trabalho realmente brilhante"

**Paulo Moura** — Como fazer e saber música é o que Almir Chediak nos ensina neste texto denso e variado.

Construções musicais urbanas numa exposição ao mesmo tempo didática e profunda. São aqui material proveitosíssimo — tanto para os que iniciam em harmonia como para os que buscam mergulhar no universo abrangente da criação e improvisação musical.

**Gal Costa** — *Harmonia e Improvisação*, além de ser o primeiro livro no gênero editado no Brasil, ensina também, de maneira inteligente e objetiva, os elementos básicos da música, proporcionando assim um aprendizado gradativo e consequentemente aberto a um número maior de estudantes.

Estou estudando por ele e tem sido muito importante para o meu desenvolvimento musical.

**Djavan** — A complexidade da teoria musical resulta em grande dificuldade para muita gente que quer aprender música.

Almir Chediak fez um estudo profundo do assunto e descobriu uma forma simples e objetiva de se aprender, tornando possível o acesso de todos à matéria. Este livro, além de original, é também o mais importante instrumento de que um músico formado ou em formação pode dispor. Aproveite...

**Toquinho** — Mais um trabalho de Almir Chediak. Este, entretanto, mais fundo, no gigantesco e mágico mundo da música.

Como músico, eu te agradeço, Almir. Mais uma fonte onde podemos beber a água da boa informação.

**Ricardo Silveira** — Penso que todo músico estudante ou profissional que deseje se aprofundar na área do improviso, deve, para estimular sua criatividade, conhecer bem as escalas, arpejos, formação de acordes, análise harmônica funcional, etc. Por tratar desses assuntos de maneira clara e objetiva *Harmonia e Improvisação* é o mapa da mina.

**Wagner Tiso** — Mais um trabalho sério e objetivo de Almir Chediak sobre harmonia aplicada à música popular.

Seu primeiro livro *Dicionário de Acordes Cifrados* já é usado pela minha escola "Música de Minas" em Belo Horizonte, e este segundo *Harmonia e Improvisação* também será.

O Almir está de parabéns e esperamos que continue trabalhando para aprimorar cada vez mais o nível do ensino da música em nosso país. Obrigado.

**Herbert Vianna** — O conhecimento teórico da relação das notas, tons e formação de acordes está chegando para mim de uma forma não acadêmica, ou seja depois do conhecimento prático. Mas nem por isso é menos útil. Talvez até o contrário: comparo isso à minha experiência universitária, em que várias vezes pensei quão útil seria o que aprendia em teoria se tivesse antes a prática. O "medo" da teoria some, tudo se torna mais simples.

O conhecimento contido neste livro é uma ferramenta de grande valor para que o músico descubra suas próprias "leis" harmônicas e torne sua música uma expressão verdadeiramente pessoal.



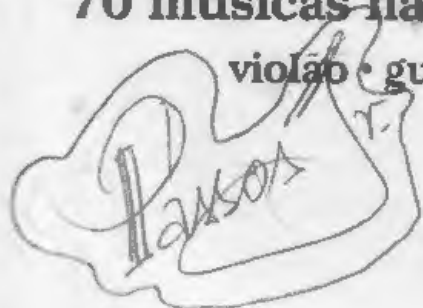


ALMIR CHEDIK

# HARMONIA & IMPROVISACÃO

70 músicas harmonizadas e analisadas

violão • guitarra • baixo • teclado



## I

- elementos da música e formação dos acordes
- harmonia funcional (como harmonizar uma música através do estudo da análise funcional dos acordes)
- harmonia modal
- todas as escalas dos acordes

• A sistemática de cifra deste livro é adotada por professores, arranjadores, compositores e escolas de música com o propósito de unificar a cifra em nosso país.

• As harmonias das músicas inseridas neste livro, na sua maioria, foram revisadas pelos próprios autores.

7ª edição revisada



Lumiar Editora

Livraria CATEL  
Rua Clóvis, Pólo 143/Complexo UPA  
Fones: 228 7412 / 402-8407 / 221-7171  
Fax: 396-3051 - Niterói, RJ

© Copyright 1986 by Almir Chediak

**Capa:**

Bruno Liberati

**Foto:**

Frederico Mendes

**Revisão de texto:**

João Máximo

**Diagramação e arte:**

Robson Pires de Almeida

**Composição:**

J.D. Santos

LUMIAR EDITORA - Rua Elvira Machado, 15 - CEP: 22280 - 060  
Tels.: (021) 541-4045 e 541-9149 - Fax: 275-6295 - Rio de Janeiro - Brasil  
Todos os direitos autorais reservados para todos os países.  
All Rights Reserved - International Copyright Secured.

Impresso no Brasil

Agradeço aos compositores e editores que tão generosamente permitiram que suas músicas fossem harmonizadas e analisadas neste livro. O sentido didático do trabalho foi compreendido, possibilitando assim ao leitor a oportunidade de testar na prática toda a teoria aprendida. Agradeço, também, aos amigos e músicos das diversas áreas do ensino e da prática musical pelas opiniões e sugestões ou mesmo pelas revisões dos textos, colaborando para que *Harmonia e Improvisação* se tornasse realidade.

A

Antonio Carlos Jobim

Baden Powell

Carlos Lyra

Dorival Caymmi

João Donato

João Gilberto

Luís Bonfá

Nara Leão

Newton Mendonça

Roberto Menescal

Ronaldo Boscoli

Vinícius de Moraes.

Não só por terem sido grandes inovadores, mas também porque foi a partir deles que cresceu em mim o interesse pela música.

Quando ouvi *O amor, o sorriso e a flor*, segundo LP de João Gilberto, fiquei fascinado. Neste disco havia músicas de Tom, Caymmi, Carlos Lyra, Ronaldo Boscoli, Newton Mendonça e do próprio João, que solava ao violão *Um abraço no Bonfá*. Apreendi a cantar todas as músicas, mas o que eu queria, mesmo, era reproduzir de alguma maneira aqueles fantásticos sons. E optei pelo violão. Em pouco tempo já estava tocando um ritmo meio parecido com o do João. As harmonias, isto é, as seqüências dos acordes, mesmo quando tocadas sem a melodia, ficavam bonitas, com caminhos harmônicos diferentes. Eu chegava a compor outras músicas dentro da mesma harmonia.

O letrista Vinícius foi igualmente decisivo. Poeta erudito, em vez de rebuscar a canção popular com essa erudição, enriqueceu-a com letras inteligentes; de bom gosto, mas acima de tudo simples, tornando-se, assim, um letrista maior e o grande reabilitador da canção romântica.

A bossa nova foi o mais importante movimento da nossa música e teve fundamental função: acelerar o processo de conscientização, principalmente na harmonia. Tanto músicos como professores tiveram que estudar mais, descobrir novos acordes e novos caminhos harmônicos. Já não era mais possível anotar os acordes, por exemplo, de *Samba de uma nota só* e *Desafinado*, de Tom e Newton Mendonça, apenas com as tradicionais posições de primeira, segunda, terceira e preparação, comumente usadas na época. A partir daí,

a única maneira prática de notação seria através da cifra, hoje sistema predominante na música popular para qualquer instrumento.

E graças também à bossa nova criou-se uma nova concepção rítmica, harmônica e poética que revolucionou a nossa música, tornando-a reconhecida, admirada, cantada e tocada pelo resto do mundo.

## Harmonia Aplicada

O estudo da harmonia aplicada é mais objetivo e dá ao músico maiores condições de enfrentar a batalha do dia-a-dia.

Um estudante consciente não deve ficar restrito ao aprendizado do clássico ou do popular. O estudo da música deve transcender estas divisões, pois a música é uma só. Logo, por que não tocá-la abordando todo o universo musical?

As lacunas na estrutura do ensino, principalmente a ausência de uma metodologia para o estudo da música popular, levam o aluno a optar: ou estuda o clássico, que bem ou mal tem um programa de ensino, ou então o popular — na maioria das vezes transmitido de forma empírica sem fundamento teórico, com o aluno decorando músicas já prontas, sem as noções essenciais da autonomia para a liberdade criativa na elaboração dos acordes e sua progressão nas músicas. Quase todos os estudantes de música com os quais conversei sentem este problema, esta separação.

É uma pena, também, que num país como o nosso, com tantos compositores musicalmente ricos, suas composições sejam estudadas em tão poucas escolas tradicionais de música.

Em minhas pesquisas no campo da análise harmônica funcional, tenho tido a oportunidade de analisar inúmeras músicas estrangeiras e devo dizer, sinceramente, que a nossa música é sem dúvida a mais rica e criativa deste planeta.

O autor



## Uma Escola

Almir Chediak nos deu uma escola — seu livro. Com muito trabalho, pesquisa e dedicação, criou uma maneira prática, correta e agradável de tocar violão.

Parabéns, *Almir Chei de Art Ainda*. *Almir Chei de Art* como Moreno Caetano Veloso chama.

*J. Gilberto*

João Gilberto



## O que eu não tive de bandeja

Poucos têm contribuído tanto para o amadurecimento técnico do músico brasileiro quanto Almir Chediak. Eu, que sou um vizinho da música, tenho distribuído e recomendado o seu primeiro livro *Dicionário de Acordes Cifrados — Harmonia Aplicada à Música Popular* a todos os meus amigos e conhecidos que lidam diretamente com a matéria musical. Estou seguro de que seria um vizinho bem mais chegado se, na minha primeira juventude (estou na quarta), tivesse tido contato com algo semelhante. Agora, este *Harmonia e Improvisação* deverá trazer para quem quer que queira se tornar um amante efetivo ou um profissional competente (ou ambos) da música, o que eu não tive de bandeja quando teria sido tão útil: uma mostra didaticamente estruturada do que já se consolidou até aqui através da prática como um saber indispensável para os que não querem ficar por fora do grau de sofisticação que a música "popular" atingiu. Para mim, que conheço Almir pessoalmente e que sou quase seu aluno (muita gente boa é: de criancinhas a Carlos Lyra ou mesmo Turibio Santos), este livro é a oportunidade que outros terão de entrar em contato com a personalidade minuciosa e fantasista dele. Estudemos mais e façamos música com mais segurança. Um dia teremos que agradecer a Almir.



Caetano Veloso

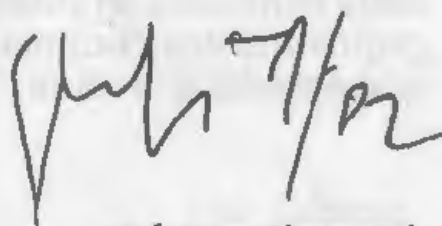
## Fácil e Objetivo

Foi muitíssimo agradável e estimulante a leitura do seu novo trabalho *Harmonia e Improvisação*.

Desde o nosso primeiro contato, através do seu *Dicionário de Acordes Cifrados*, tive uma impressão que agora se repete com mais força e definição. Me refiro a sua capacidade de criar métodos didáticos e ao mesmo tempo criativos. Estou muito impressionado com a beleza deste seu novo trabalho. Acredito que ele será muito bem-vindo à grande maioria dos músicos brasileiros. Sinto que o *Harmonia e Improvisação* vai mais "a fundo" do que seus trabalhos anteriores e ao mesmo tempo está mais "fácil e objetivo". Pela experiência que você vem adquirindo e mais a sua musicalidade, todas estas palavras serão desnecessárias já que o livro está aí pra todo mundo comprovar.

Desejo a mesma sorte e receptividade do *Dicionário* para este *Harmonia e Improvisação*.

Um forte abraço.



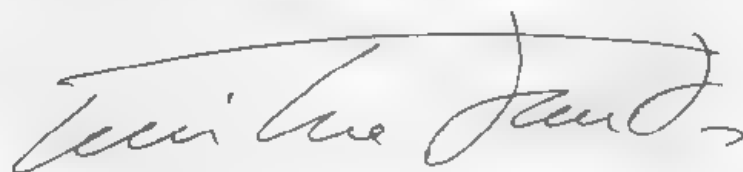
Egberto Gismonti

Obs.: Gostei muito da sua harmonia para o "Sonho", que mais uma vez mostra a sua personalidade musical.

## Um exemplo

Almir Chediak preparou meticulosamente um novo caminho para o estudo do violão. Graças a sua paciência e agudo senso de organização didática, contaremos com um livro que abre as portas da percepção harmônica aos violonistas sem compartimentá-los em "clássicos" ou "populares". Trata-se de estudar música, sua leitura, interpretação, concepção. Desenvolver a visão do braço do instrumento (como o teclado para os pianistas) e a lógica musical em função dessa visão. Estimular o gosto do acompanhamento e da improvisação, sempre acompanhados pelos exercícios da análise, dedicação e consciência musical. O trabalho didático de Almir é um exemplo que deve ser seguido e multiplicado.

Não basta ao Brasil ter uma forte vocação musical graças às suas origens. É preciso desenvolver esse privilégio. E isso só é possível com um excelente ensino, como este em que Almir Chediak nos dá o exemplo.



Turíbio Santos



## Novos ventos sopram

Aprender música no Brasil (democraticamente, é claro) nunca foi fácil. Poucas escolas, pouco material didático realmente confiável, poucos bons professores, ou seja, nada estimulante para um jovem desenvolver uma cultura musical ampla e arejada. Sempre ficou apenas a paixão pela música e a intuição como molas propulsoras dessas gerações de músicos e artistas.

O acesso à informação sempre foi difícil nessa área por razões as mais diversas, todas ligadas à realidade de um país que sempre esteve nas mãos de cabeças conservadoras.

Eu que consegui produzir boa parte de minha música porque tive, por sorte, o acesso aos ensinamentos de uma professora nada ortodoxa (Wilma Graça) e às harmonias originais de meus ídolos, sei o quanto foi importante beber do genuíno vinho e da boa água. Mas quem hoje pode? Respondo que agora novos ventos sopram, novas cabeças, novas mentalidades estão surgindo. E uma das mais importantes é a que aparece através do trabalho de Almir Chediak. Trabalho realmente brilhante. Meu Deus, se essa geração que aí está mergulhar nos livros do Almir, vamos produzir uma música popular ainda mais fértil e irresistível. Porque só com o conhecimento, como alicerce, é que a criatividade se multidireciona e o universo criativo do músico se amplia quase indefinidamente.

E Almir oferece a oportunidade de se adquirir facilmente esse conhecimento através de uma didática simples e objetiva. Com talento e inteligência. Graças a Deus.



Ivan Lins

## 2 x 0 Pro Almir

Depois do enorme sucesso obtido com o seu primeiro livro *Dicionário de Acordes Cifrados* agora é a vez do *Harmonia e Improvisação* — o método que faltava ao músico brasileiro.

Almir Chediak, através de seu fino conhecimento musical e grande capacidade didática, apresenta em seu novo livro um programa de ensino que servirá igualmente a todos os estudantes de música.

O que eu acho mais incrível no *Harmonia e Improvisação* é o fato das informações nele contidas atenderem tanto a músicos amadores quanto aos profissionais mais competentes. Os violonistas e guitarristas são privilegiados com um capítulo à parte contendo um extenso programa de escalas e arpejos (em suas diferentes digitações) que são imprescindíveis para se conhecer bem o braço do instrumento.

Da teoria básica aos caminhos da improvisação, este livro vem estabelecer uma nova maneira de estudar e aprender como tocar e como fazer música.

Acredito que surgirá uma nova geração de instrumentistas com uma nova cabeça, estrutura e conhecimento musical graças à iniciativa desse grande autor que agora nos presenteia com *Harmonia e Improvisação* que eu considero ser o livro de cabeceira do músico brasileiro.



Toninho Horta

## Tocando a Vida

Viva a música brasileira! Viva o músico brasileiro que mesmo sem escola ou sem bom instrumento, na base da pura intuição, conseguiu fazer da nossa música uma das mais interessantes desse planeta!

Para mim que sou autodidata do violão, que toco de ouvido, seus trabalhos são de um valor inestimável. Assim como eu, muitos instrumentistas, amadores e profissionais, tenho certeza dirão o mesmo.

A sua missão é muito importante, pois você como um amigo professor fica ao nosso lado, cifrando e decifrando a nossa santa ignorância musical, abrindo novos caminhos e mostrando assim que podemos ir bem mais longe.

Estudem este livro pra ficar vivo, ativo. É um bom motivo, renovador do prazer de tocar. Vamos tocando a vida.



Moraes Moreira



## Um trabalho político e musical

O Brasil inicia-se na verdade com a comunicação de sua gente através da música. Música popular brasileira que foi resultado da pregação religiosa dos jesuítas através do uso das canções misturando-as aos tambores indígenas fabricando assim a nossa integração de país-continente, nação-emoção.

A música de nossos índios agora convertidos e retransmitindo as noções-emoções de um país novo fundamentaram nosso existir muito antes da chegada tão maravilhosa do molho do batuque negro dos escravos africanos agora também brasileiros.

Através deste livro Chediak, aliás como novo enciclopédista da revolução pacifista brasileira atual, faz um trabalho paralelo e complementar em sua profundidade e na longitudinal deste imenso processo que tem sua origem nesta nossa própria origem.

A padronização das cifras, o ensino didático tornado autônomo, efetivado em ação da auto-independência é de valor inestimável para nossa cultura por se fazer, é a marca registrada deste grande batalhador de todas as harmonias. Faz um trabalho político e musical. Pois possibilita em nível teórico e prático a criação da cultura do Brasil universal.



Jorge Mautner

## O improviso ao alcance de todos

Este é o primeiro trabalho publicado no Brasil contendo aprofundados ensinamentos de técnica de improvisação. Até aqui, o conhecimento da matéria esteve restrito quase que a uma elite de músicos que estudaram fora do país ou que realizaram pesquisas — quase muito difíceis — em livros estrangeiros.

Neste livro, Almir Chediak teve a preocupação de não fundamentar conceitos de harmonia sem antes abordar aspectos dos elementos básicos da música, dando ao estudante de qualquer nível condições de acompanhar de forma progressiva tudo o que este livro se propõe a ensinar. Uma preocupação que tem em mente não só os menos experientes, mas também os eventuais músicos profissionais que, com pleno domínio da prática, ressentem-se do conhecimento teórico.

Uma das razões que levaram Almir Chediak a publicar trabalhos sobre harmonia em música popular foi, evidentemente, a falta de material didático em nosso país.

Acredito que Almir Chediak, ao propor a padronização da cifra em seu primeiro livro, *Dicionário de Acordes Cifrados — Harmonia Aplicada à Música Popular*, não imaginava que a resposta dos leitores fosse tão expressiva e imediata. Antes mesmo do seu lançamento, já era conhecido em todos os estados do Brasil através de reportagens, programas de rádio e televisão, pareceres de músicos e professores, divulgando não só aquele livro como também sua proposta de padronizar a cifra. Hoje, são centenas as escolas e profissionais que já aderiram a este sistema, fazendo-nos crer que já havia certa consciência da necessidade de se racionalizar a questão entre nós.

Este novo trabalho serve a todo e qualquer estudante de música, independente do instrumento que toque.

*Harmonia e Improvisação* é um trabalho dinâmico porque foge às regras gerais de um tratado de harmonia. E também porque faz com que o aluno ou candidato a músico entre diretamente numa especiali-

zação da maior importância, que é o improviso. Portanto, o aluno não fica à disposição das regras tradicionais, isto é, ele mesmo, por conta própria, começa a criar. A meu ver, este trabalho de Almir Chediak não só pode como deve ser adotado pelas universidades brasileiras, dando assim ensejo a que os jovens se iniciem nos domínios da música de um modo atual e dinâmico, sem que perca tempo (este, o tempo, um fator cada vez mais importante nos dias que correm).

Eu mesmo, com base em minhas próprias dificuldades (em minha formação musical não dispus de trabalhos como este), recomendo sinceramente o livro que o leitor tem em mãos. Antes, tudo o que tínhamos eram tratados de harmonia como o do maestro Paulo Silva, por muito tempo uma espécie de bíblia para todos nós. Faltava, porém, a tais tratados, o dinamismo ligado à improvisação.

Em música, saber construir uma melodia imediatamente em cima de uma estrutura harmônica é trabalho para quem de fato penetrou na dinâmica da improvisação.

A iniciativa de Almir Chediak em criar a Editora Lumiar, voltada exclusivamente para projetos musicais (como a série de álbuns contendo as obras de compositores escolhidos, já a caminho) é valiosíssima. Posso adiantar que o primeiro álbum, dedicado ao extraordinário Caetano Veloso, a ser seguido por outros de alto nível contendo harmonias corretas a partir das gravações originais e revistas pelo próprio autor, será um sucesso. Almir é profundo conhecedor do assunto. Seu trabalho basicamente consiste em atualizar no Brasil — ou melhor, introduzir entre nós — o que já se faz há tempos no exterior, sem no entanto copiá-lo. Trata-se de estudar música como se faz em países mais adiantados, só que com sotaque brasileiro.

Severino Dias de Sá

Sivuca



## Pareceres

**Marcos Valle** — É muito frequente para nós compositores e músicos sermos indagados por pessoas como aprender musica popular e saber qual o melhor e mais rápido caminho a fazê-lo. Confesso que nunca soube dar a resposta certa. Eu, por exemplo, aprendi música classica antes de me dedicar à popular e por isso desconhecia o melhor método.

Agora tudo ficou fácil, fácil para responder aos indagadores e fácil para eles aprenderem.

Definitivamente este novo livro de Chediak é a solução. Não é necessário você já ter alguma noção teórica de música para aprender neste livro. Objetivo didático: ele vai desde os elementos básicos da musica até o estudo de harmonia e improvisação.

**Nara Leão** — Pensei que o Almir tivesse esgotado sua capacidade de passar para os outros o seu saber, com seu *Dicionário de Acordes Cifrados*. E o que mais me impressionou é que este é ainda mais claro e objetivo, com soluções mais rápidas e precisas.

O capitulo de visualização dos intervalos no braço do violão (ou guitarra) é da maior importância. Eu mesma, fazendo os exercícios, pela primeira vez consegui decifrar os mistérios da simbologia dos acordes e tudo isso aconteceu em somente oito aulas. Para mim, que tento aprender o nome dos acordes há trinta anos, parece mentira. Enfim consegui!

**Roberto Menescal** — Vendo o trabalho novo do Almir, fiquei impressionado pela profundidade atingida por ele no sentido de ajudar a todos que queiram entrar no mundo da música ou mesmo os que já estão lá e que não tiveram a oportunidade do saber e só usaram a intuição.

A persistência do Chediak é impressionante só mesmo igualada à de Amyr Klink, que atravessou o Atlântico a remo. Nesse livro Almir também atravessou o oceano para chegar a esse resultado. Eu mesmo vou levar esse trabalho nas próximas férias para dar uma remexida nos meus conhecimentos e também na minha cabeça.

**Erasmus Carlos** — Para quem tem o dom de tocar de "ouvido" a tendência é aprender alguns acordes com algum amigo (no meu caso, Tim Maia me ensinou Mi maior, Lá maior e Ré maior), o resto do meu aprendizado foi completamente desorganizado, pois na época eu não contava com um professor, ao alcance da minha mão. Hoje isto seria possível através dos ensinamentos de Almir Chediak, que você conhece, esse artista mágico da harmonia funcional a serviço da música popular.

Agora, com licença, vou estudar, pois nunca é tarde para aprender.  
Obrigado, Almir.

**Paulinho da Viola** — Almir Chediak nos traz outra importante contribuição para o estudo e o conhecimento de dois aspectos da música (harmonia e improviso), que exigem maior atenção por parte daqueles que desejam aprofundar seus conhecimentos nessa área.

A música brasileira amadureceu e hoje é grande a expectativa que se tem em relação a ela em todo o mundo. São também indiscutíveis o talento e alto grau de criatividade e desenvolvimento técnico alcançado por alguns de nossos músicos, mas uma coisa é certa: muitos talentos se perdem ou não se desenvolvem plenamente por falta de melhor aprimoramento em bases teóricas.

Por isso este novo trabalho de Almir é da máxima importância. Acredito que ele será saudado entusiasticamente por amadores e profissionais como um dos mais importantes já feitos no Brasil.

**Sergio Ricardo** — Acho importante o resultado do esforço empregado neste livro no sentido de esmiuçar a didática musical, não só para aquele que se inicia como para os iniciados em composição. Dado ao fato da arte no Brasil ser tão desprestigiada.

São raros os livros didáticos, principalmente na área popular. Esta abrangência somada à síntese é a grande qualidade deste trabalho. Através dele repasso o meu conhecimento musical e não raro esbarro em alguma coisa da qual já me esquecera e outras que desconhecia. Várias são as formas do aprendizado musical através do livro, e esta, sem querer estabelecer comparações, é de tal forma arquitetada que permite ao interessado um acompanhamento racional e claro, que me arrisco a dizer que seria dispensável a complementação de algum mestre.

Que os nossos talentos o descubram e o aproveitem bem.

Louvo o esforço e o fôlego da empreitada empreendida por Almir Chediak, dando a nossa música uma contribuição tão valiosa.

**Vermelho (14 Bis)** — Todos nós sabemos que o nosso povo é muito musical. Basta ver nas ruas, no carnaval, nos shows, em todo lugar. Temos grandes artistas em todas as áreas da música, desde a viola caipira à música "erudita", passando pelo rock, bossa-nova, choro, bandas de música do interior, até os artistas mais de "vanguarda". Nossa miscigenação musical é tão forte como a racial.

Infelizmente, no lado do ensino, ficamos muito a dever.

Por isso esse livro do Almir é tão importante, ao aplicar um conhecimento mais teórico da música a um lado prático mais específico para o músico — principalmente no que se refere à improvisação e análise de músicas populares conhecidas.

Gostei muito do seu cuidado em confirmar as harmonias originais com os próprios autores das músicas, o que valoriza mais ainda esse excelente trabalho.

**Jaques Morelembaum** — Segundo "gol de placa" do Almir, no jogo da clareza e objetividade, no campo da didática musical brasileira.

Recomendo *Harmonia e Improvisação* ao que se inicia na arte-ciência musical, pela simplicidade das definições, e também ao profissional que quer reorganizar ou por em dia seus conhecimentos.

Gostaria de salientar a importância para o improvisador do estudo da relação escala-acorde apresentada por Almir Chediak neste livro.

Parabéns, Almir.

**Maurício Einhorn** — A bossa nova foi ao meu ver o que de mais importante aconteceu nos últimos trinta anos com a música popular brasileira.

*Harmonia e Improvisação*, novo livro de Almir Chediak (que além de escritor de livros didáticos na área da música é também violonista, professor, compositor e musicólogo) trata de forma muito feliz assuntos ligados à música brasileira e de temas tipicamente bossa nova. Sinto-me confortável para sem sombra de dúvida opinar favoravelmente para os leitores deste trabalho. Sendo eu um músico instrumentista de harmônica de boca (gaita), autodidata e de conhecimentos musicais teóricos apenas preliminares ainda assim acho que a presente obra é de enorme proveito tanto para o aprendiz de violão, ou de música em geral quanto o leitor apenas curioso que quer enriquecer suas fontes de consulta.

**Wilma Graça** — Embora o livro seja basicamente voltado para o violão, que é o instrumento do autor, trata-se de um trabalho que nos oferece o maior apoio para qualquer consulta.

É realmente útil para todo tipo de estudante de música.

Almir, repetindo o que eu já disse antes, continuo aplaudindo "mesmo" a sua dedicação, a sua competência, decisão firme em legar para todos uma obra tão minuciosa e correta!

O sucesso será tão certo quanto o anterior.

**Mauro Senise** — Depois do seu excelente trabalho *Dicionário de Acordes Cifrados — Harmonia Aplicada à Música Popular*, Almir Chediak nos dá agora mais uma obra pioneira e de maior importância para a formação dos nossos músicos, carentes desse tipo de informação. Tais conhecimentos só eram possíveis de se obter através de difíceis estudos numa infinidade de livros estrangeiros.

Este trabalho dá ao músico condições de caminhar de uma forma consciente e objetiva sem que se tenha de perder a espontaneidade, tão comum, por excelência, no músico brasileiro. Ensina, também, como harmonizar uma música e o emprego das escalas dos acordes no improviso, que é exatamente o que todo o estudante de música consciente pretende realizar. Daí ser uma das obras mais importantes no campo do estudo da música.

**Marcelo Kayath** — É com grande prazer e satisfação que recebo mais este grande trabalho de Almir Chediak. Almir, que pela sua seriedade e competência ocupa uma posição de destaque no nosso meio musical, vem através deste livro preencher uma grande lacuna que infelizmente persistia até hoje. Este é um daqueles livros que ensinam tudo o que precisamos saber e que antes tínhamos que aprender por nós mesmos, visto as limitações dos livros tradicionais de teoria musical. Um grande livro para suprir uma grande necessidade: a de aprender música de uma maneira correta, mas ao mesmo tempo direta e objetiva. Obrigado, Almir!



## **Assunto tratados em "Harmonia e Improvisação"**

### **Volume I**

- Parte 1** Elementos básicos da música.
- Parte 2.** Noções de estrutura dos acordes, tipos de modulação, harmonia modal e fundamentos da harmonia funcional.
- Parte 3** Estudo dos intervalos usados em cifra e aplicação prática desses intervalos na formação e reconhecimento dos acordes.
- Parte 4.** Progressões dos acordes, marchas harmônicas modulantes, músicas harmonizadas e analisadas. Traz também uma série de músicas apenas harmonizadas para serem analisadas e tendo no final as respostas.
- Parte 5.** Todas as escalas dos acordes aplicadas ao estudo da improvisação e no enriquecimento harmônico.

### **Volume II**

- Parte 1** Apresentação dos acordes em posições mais usadas, agrupados segundo suas escalas e representados por seus símbolos (cifras), sua notação em pauta e a representação gráfica da posição dos dedos no braço do violão ou guitarra.
- Parte 2.** Escalas e arpejos dos acordes com representação gráfica da posição dos dedos no braço do violão ou guitarra. Mostra-se como associar o desenho das escalas com os acordes. E ainda os desenhos básicos das escalas associadas aos principais clichês harmônicos.
- Parte 3.** Músicas populares harmonizadas e analisadas, complementando assim o estudo da análise funcional dos acordes.

## ÍNDICE

Agradecimento	3
Dedicatória	4 e 5
Introdução	5
Prefácio	6 a 15
Pareceres	16, 17 e 18
Assuntos tratados em <i>Harmonia e Improvisação</i>	19

## PARTE 1

### Elementos da Música, Convenções Gráficas e Sinais Usados

I - Música	41
a) Melodia	
b) Ritmo	
c) Harmonia	
II - Formação dos sons	41
III - Propriedades físicas dos sons	41
a) Altura	
b) Intensidade	
c) Timbre	42
IV - Série harmônica	42
V - Representação gráfica do braço do violão ou guitarra	43
VI - Representação gráfica do pentagrama ou pauta musical, linhas suplementares e clave	43
a) Pentagrama ou pauta musical	
b) Linhas e espaços suplementares	44
c) Clave	
1) Clave de Sol	
2) Clave de Fá	
3) Clave de Dó	45
VII - Notação musical	46
VIII - Cordas soltas do violão ou guitarra anotadas na pauta	47
IX - Extensão ou tessitura	47
X - Figuras e valores das notas e pausas	48
XI - Ligadura e ponto de aumento	49
a) Ligadura	
b) Ponto de aumento	

- XII Compasso 50
- XIII Como identificar o compasso de uma música 52
- XIV – Compasso simples 53
- XV Compasso composto 53
- XVI Compasso correspondente 54
- XVII Barra de compasso 55
- Simples
  - Dupla
  - Fmal
- XVIII Sinais de repetição 55
- Sinal de repetição “  $\cdot / \cdot$  ”
  - Sinal de repetição “  $\#$  ” 56
  - Ritornello  $\parallel : \quad : \parallel$
  - Sinal de 1ª e 2ª vez
  - Da capo
  - Fine
  - Dal signo “Dal  $\oplus$ ” 57
  - Sinal de salto “  $\&$  ”
  - Fade out
- XIX – Intervalo, tom e semitom 57
- Intervalo
  - Semitom
  - Tom
  - Intervalos de tom e semitom mostrados no teclado do piano e no braço do violão/guitarra 58
- XX – Alterações musicais 59
- Sustentação  $\#$
  - Bemol  $b$
  - Sustentação e bemol no teclado do piano e na escala do braço do violão
  - Dobrado-sustentado (  $\times$  ) 60
  - Dobrado-bemol (  $bb$  )
  - Bequadrado (  $\sharp\flat$  )
- XXI Notas do piano na pauta 60
- Notas naturais
  - Notas alteradas 61
- XXII Notas do violão na pauta 62

**XXIII Escala 63**

- a) Exemplo de escala maior em Dó (escala modelo), no teclado do piano e no braço do violão
- b) Formação da escala de Fá maior e Sol maior no piano 64
- c) Formação da escala de Ré maior e Mi maior no violão 65

**XXIV Sustenidos e bemóis encontrados nas tonalidades maiores e menores pelo ciclo das quintas 65**

- a) Sustenidos                      b) Bemóis 66

**XXV – Armadura de clave 66**

- a) Armadura de sustenidos                      b) Armadura de bemóis

**XXVI Classificação dos intervalos 67**

- a) Escala maior com seus graus e intervalos (maiores e justos) formada a partir da tônica
- b) Intervalos menores, diminutos e aumentados
- c) Intervalos: ascendente e descendente, melódico e harmônico, simples e composto, natural e invertido 68
  - 1) Ascendente                      4) Harmônico
  - 2) Descendentes                      5) Simples 69
  - 3) Melódico                      6) Composto
- d) Intervalo natural
- e) Intervalo invertido
- f) Intervalos enarmônicos 70

**XXVII Formação da escala menor natural 71**

- a) Escala de Lá menor natural com seus graus e intervalos formados a partir da tônica
- b) Escalas relativas

**PARTE 2**

**Cifragem, Noções de Estrutura, Análise Funcional dos Acordes e Harmonia Modal**

**I - Acorde e acorde arpejado 75**

- a) Acorde                      b) Acorde arpejado

**II – Cifra**

- a) Quadro dos intervalos e símbolos usados na cifragem dos acordes 76
- b) O que a cifra estabelece 77
  - 1) Tipo dos acordes
  - 2) Eventuais alterações
  - 3) A inversão do acorde
- c) O que a cifra não estabelece 78
  - 1) A posição do acorde
  - 2) A ordem vertical ou horizontal
  - 3) Dobramentos e supressões de notas no acorde

### III Formação do acorde 79

#### a) Tríade

- 1) Formação da tríade maior
- 2) Formação da tríade menor 80

- 3) Formação da tríade diminuta
- 4) Formação da tríade aumentada

#### b) Tetrade 81

- c) Tetrade com nota acrescentada

### IV Acorde no seu estado fundamental 82

#### V Acorde invertido 82

- a) Acorde maior e menor na primeira inversão (terça no baixo)
- b) Acorde maior e menor na segunda inversão (quinta no baixo)
- c) Acorde com sétima na terceira inversão (sétima no baixo)

### VI Tonalidade, tom e categoria dos acordes 84

#### A) Tonalidade e tom

- a) Tonalidade
- b) Tom

#### B) Categoria dos acordes

- a) Categoria maior
- b) Categoria menor
- c) Categoria de acorde de sétima da dominante
- d) Categoria de acorde de sétima diminuta 85

### VII Trítone e suas resoluções 87

#### a) Trítone

#### b) Resolução do trítone na preparação $V7 \xrightarrow{I}$ 88

#### c) Resolução do trítone na preparação $SubV7 \xrightarrow{I}$

#### d) Resolução do trítone no acorde de sétima diminuta 89

- 1) Quadro dos acordes diminutos equivalentes e sua relação com os acordes de sétima da dominante com a nona menor 90

- 2) Notas de tensão (dissonantes) no acorde diminuta 91

### Função tonal ou harmônica dos acordes 91

- a) Função tônica
- b) Função dominante
- c) Função subdominante

### Qualidade funcional dos acordes 92

#### Acordes e tétrades diatônicas formadas sobre os graus da escala maior

#### a) Acordes diatônicos

#### b) Acordes diatônicos construídos a partir de cada uma das notas da escala

#### c) Acordes diatônicos

#### d) Acordes diatônicos 93

#### e) Acordes diatônicos ou acordes de sétima construídos sobre cada uma das

#### f) Acordes diatônicos de Dó maior

#### Acordes diatônicos



- XII Acordes diatônicos na tonalidade menor 94
- Tétrades diatônicas à escala de Dó menor harmônica
  - Tétrades diatônicas à escala de Dó menor natural
  - Diferença da escala melódica clássica para a escala melódica real 95
  - Tétrades diatônicas à escala melódica
- XIII Quadro mostrando as funções harmônicas e os graus que representam os acordes diatônicos das tonalidades maiores e menores 96
- XIV Quadro com a seleção dos acordes mais usados 96
- XV Acordes subdominante menor 97
- XVI Acorde de empréstimo modal 97
- XVII Preparação do I grau 98
- Preparação  $V7 \xrightarrow{\quad} I$  (dominante primário)
  - Preparação  $SubV7 \xrightarrow{\quad} I$  (SubV7 primário)
  - Preparação  $VII^0 \rightarrow I$
  - Preparação  $VIIIm7(b5) \rightarrow I$
- XVIII Preparação dos demais graus diatônicos e de empréstimo modal (dominante secundário e auxiliar) 99
- Dominante secundário
  - Dominante auxiliar
  - SubV7 secundário
- XIX – II cadencial primário, secundário e auxiliar 100
- XX – Sinalização analítica 100
- Resolução  $V7 \xrightarrow{\quad} I$
  - Resolução  $SubV7 \xrightarrow{\quad} I$  101
  - II cadencial primário
  - II cadencial secundário e auxiliar
  - II cadencial do SubV7
  - Acorde com função dupla 102
- XXI Classificação dos acordes diminutos 102
- Diminuto ascendente
  - Diminuto descendente
  - Diminuto auxiliar 103
- XXII Diminuto de passagem 103
- Exemplo de diminuta de passagem ascendente
  - Diminuto de passagem descendente
  - Progressões de acordes contendo diminuto auxiliar, de aproximação e de passagem ascendente e descendente 104

- XXIII - Resolução deceptiva 104
- XXIV - Acorde  $V_4^7$  105
- XXV - Resolução passageira 106
- XXVI - Tonalidade secundária ou do momento (passageira) 106
- XXVII - Resolução final 106
- XXVIII - Dominantes, II V's, SubV's e II SubV's estendidos 107
  - a) Dominantes estendidos      c) SubV's estendidos
  - b) II V's estendidos            d) II SubV's estendidos 108
- XXIX - Acordes interpolados 108
- XXX - Cifra analítica no II cadencial secundário diatônico 108
- XXXI - Quadro de situações em que se deve ou não usar o número sobre os acordes na análise harmônica 109
- XXXII - Cadência harmônica 109
  - a) Cadência perfeita
  - b) Cadência imperfeita 110
  - c) Cadência plagal
  - d) Meia cadência
  - e) Cadência deceptiva ou interrompida
    - 1) Diatônica
    - 2) Modulante 111
- XXXIII - Resolução direta e indireta no acorde de sétima da dominante 111
  - a) Resolução direta      b) Resolução indireta
- XXXIV - Acordes de sétima da dominante sem função dominante 111
  - a) Acorde de função especial, não dominante 112
    - 1)  $bVII_7$
    - 2)  $VII_7$
    - 3)  $I_7$  e  $IV_7$
    - 4)  $II_7$  e  $bVI_7$  113
    - 5) Quadro mostrando os acordes de função especial, não dominante com as respectivas funções e escalas
  - b) Acordes de sétima da dominante "resolvidos" deceptivamente
    - 1) Dominantes secundários 114
    - 2) Dominantes substitutos ( $SubV_7$ )
    - 3) Dominantes e  $SubV_7$  estendidos 115
    - 4) Dominantes de função especial
    - 5) II V's adjacentes 116
  - c) Acordes diatônicos cromaticamente alterados

**XXXV – Modulação 116**

**A) Direta 117**

**B) Modulação por acorde comum ou pivô 118**

- 1) Modulação por acorde comum, diatônico em ambas as tonalidades
- 2) Modulação por acorde comum não diatônico em uma ou ambas as tonalidades
  - a) Por acorde de empréstimo modal
  - b) Por dominante secundário
  - c) Por dominante substituto
  - d) Por  $\#IVm7(b5)$
  - e) Por acorde diminuto

**C) Modulação transicional ou marcha harmônica modulante 119**

**XXXVI – Harmonia modal 120**

**1) Modo 120**

**A) Naturais**

- a) Os modos com nomes gregos (formados pelas sete notas naturais)
- b) Os modos pentatônicos (cinco notas naturais)

**B) Folclóricos 121**

**C) Sintéticos**

**2) Ocorrências no modalismo 121**

- a) Puro
- b) Misto

**3) Acordes diatônicos aos modos: iônico, dórico, frígio, lídio, mixolídio 125  
eólio e lócrio 121**

**A) Modo Iônico**

**B) Modo Dórico 122**

- a) Tríades
- b) Tétrades

**C) Modo Frígio 123**

- a) Tríades
- b) Tétrades

**D) Modo Lídio**

- a) Tríades
- b) Tétrades

**E) Modo Mixolídio 124**

- a) Tríades
- b) Tétrades

**F) Modo Eólio**

- a) Tríades
- b) Tétrades

**G) Modo Lócrio 125**

- a) Tríades
- b) Tétrades

**4) Exemplos de músicas populares em alguns modos 125**

- a) Modo iônico
- b) Modo dórico
- c) Modo mixolídio 126
- d) Modo eólio 127
- e) Modo lídio  $b7$

**XXXVII – Exercícios (escreva nos parênteses as cifras correspondentes aos graus e tonalidades indicados)**

### PARTE 3

#### Formação dos Acordes Através da Visualização dos Intervalos no Braço do Violão ou Guitarra

##### I – Intervalos no braço do violão ou guitarra 135

- a) Gráfico dos intervalos no braço do violão ou guitarra, com a fundamental do acorde ou tônica da escala nas diversas cordas
- b) Disco representando o braço do violão 137
- c) Simbologia usada nos gráficos 138
- d) Sinais usados em cifra 138

##### II Exercícios para identificar e formar acordes tomando como base os intervalos visualizados no braço do violão ou guitarra 139

- a) Acorde no seu estado fundamental com o baixo na sexta, quinta e quarta corda
  - 1) Visualização dos intervalos, tomando como base a fundamental na sexta corda
  - 2) Exercícios para identificar as cifras dos acordes com a fundamental na sexta corda 141
  - 3) Visualização dos acordes invertidos, tomando como base a fundamental na quinta corda 147
  - 4) Exercícios para identificar as cifras dos acordes com a fundamental na quinta corda 148
  - 5) Exercícios para identificar as cifras dos acordes invertidos com a fundamental na quinta corda 155
  - 6) Visualização dos intervalos tomando como base a quarta corda 156
  - 7) Exercícios para identificar as cifras dos acordes com a fundamental na quarta corda 157
  - 8) Exercícios para identificar as cifras dos acordes invertidos com a fundamental na quarta corda 162
- b) Acordes invertidos tomando como base a fundamental na terceira, segunda e primeira cordas 164
  - 1) Visualização dos intervalos tomando como base a fundamental na terceira corda
  - 2) Exercícios para identificar as cifras dos acordes invertidos com a fundamental na terceira corda 165
  - 3) Visualização dos intervalos tomando como base a fundamental na segunda corda 167
  - 4) Exercícios para identificar as cifras dos acordes invertidos com a fundamental na segunda corda 168
  - 5) Visualização dos intervalos tomando como base a fundamental na primeira corda 169
  - 6) Exercícios para identificar as cifras dos acordes invertidos, tomando como base a fundamental na primeira corda

##### III – Respostas dos exercícios de como identificar os acordes 171

## PARTE 4

### Graus Visualizados no Braço do Violão ou Guitarra, Progressões de Acordes, Marchas Harmônicas Modulantes e Músicas Harmonizadas e Analisadas

#### I — Visualização dos graus no braço do violão ou guitarra 181

- a) Gráfico que permite a visualização dos graus da escala no braço do violão ou guitarra, tomando como referência a tônica da escala
- b) Aplicação prática tomando como base a fundamental na sexta, quinta e quartá corda

#### II Progressões harmônicas formadas por acordes diatônicos às tonalidades maiores e menores, usando-se as cifras, sinalizações analíticas e músicas harmonizadas e analisadas 183

##### A) Tonalidade maior 183

- 1) Progressões harmônicas formadas por acordes diatônicos
- 2) Progressões harmônicas contendo dominantes individuais secundários 185
- 3) Progressões harmônicas contendo II cadencial secundário
- 4) Progressões harmônicas contendo SubV7 186
- 5) Progressões harmônicas contendo SubV7 precedido pelo II cadencial 187
- 6) Progressões harmônicas contendo SubV7's estendidos
- 7) Progressões harmônicas contendo acordes diminutos
- 8) Progressões harmônicas contendo acordes invertidos 188
- 9) Análise harmônica de músicas populares na tonalidade maior 189
  - SERAFIM E SEUS FILHOS Tom de Sol maior • Dominante primário  $V7 \rightarrow I$  e dominante secundário para o IV grau  $V7/IV$  • Diminuto ascendente  $\#IV^o$  • Clichê harmônico  $I \ IV \ V7 \ I$  189
  - ATRÁS DO TRIO ELÉTRICO — Tom de Fá maior • Dominante primário e secundário • Clichê harmônico  $I \ IV \ V7 \ I$  • Diminuto ascendente  $\#IV^o$  • Resolução deceptiva ( $V7$ ) 191
  - SAMBA DA BENÇÃO — Tom de Ré maior • Dominante primário  $V7 \rightarrow I$  • Clichê harmônico  $I/3^a \ bII^o \ II m7 \ V7 \ I$  • Diminuto de passagem descendente para o II grau  $bIII^o$  • II V7 primário  $II m7 \ V7 \ I$  • Acorde invertido  $I6/3^a$  192
  - KID CAVAQUINHO Tom de Ré maior • II V7 primário • Dominante secundário e estendido • Acorde de aproximação cromática *apr. cr.* 193
  - PALCO — Tom de Mi maior • Resolução deceptiva ( $V7$ ) • Clichê harmônico  $I \ II m7 \ III m7 \ IV \ V7 \ VI m7$  194
  - POMBO CORREIO — Tom de Sol maior • II V7 primário e secundário • Acorde de empréstimo modal AEM  $IV m6$  • Resolução deceptiva ( $V7$ ) 196
  - MEU EGO — Tom de Dó maior • Dominante substituto primário  $SubV7/I$  e secundário  $SubV7/II$  • Resolução deceptiva do dominante substituto primário ( $SubV7/I$ ) • Clichê harmônico  $III m7 \ SubV7/II \ II m7 \ (SubV7)$  •  $III m7$  como acorde inicial 198



- MEU ERRO – Tom de Lá maior • Clichê harmônico *I III<sup>m</sup> IV IV<sup>m</sup> I* • Acorde de empréstimo modal AEM *IV<sup>m</sup> 199*
- VAMOS FUGIR – Tom de Lá maior • Resolução deceptiva do dominante primário (*V7*) 200
- ESTE TEU OLHAR – Tom de Fá maior • II *V7* primário • Dominante secundário *V7/II V7/V (V7/VI)* • Diminuto de passagem ascendente para o II e III graus *#I<sup>o</sup> #II<sup>o</sup>* • Acorde de empréstimo modal AEM *IV<sup>m</sup>6* • Resolução deceptiva (*V7/IV*) e (*V7*) • Clichê harmônico *G7(13) G7(b13) Gm7 C7(b9)* • Diminuto descendente para o II grau *bIII<sup>o</sup>* 202
- PENAS DO TIÊ – Tom de Sol maior • II *V7* primário e secundário • Acorde de empréstimo modal AEM *IV<sup>m</sup>6* • Acorde de subdominante alterado *#IV<sup>m</sup>7(b5)* • Diminuto de passagem ascendente e descendente • Acorde invertido *I/3<sup>a</sup>* 203
- BIM BOM – Tom de Dó maior • II *V7* primário e secundário • Resolução deceptiva • *II<sup>m</sup>7* como acorde inicial • Acorde de empréstimo modal AEM *IV<sup>m</sup>7* 204
- NOS BAILES DA VIDA – Tom de Ré maior • Dominante primário • Ausência de dominante secundário • Acorde de empréstimo modal AEM *bVII* • I grau com notas de passagem • *I4* 204
- LANÇA PERFUME – Tom de Ré maior • II *V7* primário • Resolução deceptiva (*V7*) • Modulação direta terça menor ascendente 206
- EU SEI QUE VOU TE AMAR – Tom de Dó maior • Dominante primário e secundário • Diminuto ascendente, descendente e auxiliar • Acorde de empréstimo modal AEM *IV<sup>m</sup>6 bVII<sup>7M</sup> bVI<sup>7M</sup>* • Resolução deceptiva (*V7*) (*V7/II*) • [*Em7(b5) = II<sup>m</sup>7(b5)*] disfarçado em *Gm6/Bb* • Acorde invertido 207
- COMO DOIS E DOIS – Tom de Lá maior • II *V7* primário • Dominante secundário *V7/IV V7/V* e *V7/VI* • Dominante estendido • Resolução deceptiva (*V7/VI*) • Dominante ascendente *#IV<sup>o</sup>* 208
- MORENA FLOR – Tom de Ré maior • Dominante primário e secundário • Acorde de empréstimo modal AEM *IV<sup>m</sup>6* • Resolução deceptiva • Diminuto ascendente *#IV<sup>o</sup>* • Acorde invertido 209
- MADALENA – Tom de Ré maior • II *V7* primário e secundário • Acorde de empréstimo modal AEM *bIII<sup>7M</sup>* • Resolução deceptiva • Acorde de subdominante alterado *#IV<sup>m</sup>7(b5)* • Modulação por acorde comum (dominante secundário) quarta justa ascendente • Modulação direta meio tom descendente a partir do segundo tom • II *SubV7* primário • Acorde invertido 210
- ONDE ANDA VOCÊ – Tom de Dó maior • II *V7* primário e secundário • Dominante substituto *SubV7* estendido • Resolução deceptiva (*V7*) (*V7/bIII*) • Clichê harmônico *I III<sup>m</sup> II II<sup>m</sup>7 V7 I* • Acorde de empréstimo modal AEM *IV<sup>m</sup>6* 212
- JANEIRA DA JANELA – Tom de Dó maior • Dominante secundário • Resolução deceptiva (*V7*) • Clichê harmônico *I III<sup>m</sup>7 II<sup>m</sup>7 IV V7* 213

- **ATÉ QUEM SABE** – Tom de Dó maior • II V7 primário e secundário • Resolução deceptiva • Dominante substituto secundário *SubV7/V* •  $[A7(b9) = V7/II]$  disfarçado em Bbm6 • Acorde de aproximação cromática *apr. cr.* • Acorde de empréstimo modal AEM • Dominante secundário *V7/II V7/III V7/IV V7/V* 216
- **SURPRESA** – Tom de Dó maior • II V7 primário e secundário • Acorde de empréstimo modal AEM *bII7M Vm7 bVII7* • Dominante substituto secundário *SubV7/V* • Acorde de aproximação cromática *apr. cr.* 217
- **QUE MARAVILHA** – Tom de Dó maior • II V7 primário • Resolução deceptiva (*V7*) • Acorde de empréstimo modal AEM *bIII7M bVII7M* • Clichê harmônico *I IIm IIIm IV e I VIm IIIm V7 I* 218
- **O BÊBADO E O EQUILIBRISTA** – Tom de Lá maior • II V7 primário • Dominante secundário • Dominante substituto secundário e estendido • Resolução deceptiva • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm6 e bVII* • Acorde de subdominante alterado *#IVm7(b5)* • Acorde invertido 219
- **MINHA VOZ, MINHA VIDA** – Tom de Ré maior • II V7 primário, secundário e estendido • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm6 e bIII7M* • Resolução deceptiva • Dominante substituto secundário *SubV7/III e SubV7/IV* • Resolução dominante *V7/V* com acorde interpolado *IIIm7* • Acorde invertido 222
- **NASCENTE** – Tom de Fá maior • Dominante primário e secundário • II V7 estendido • Resolução deceptiva • Acorde invertido 223
- **PEDAÇO DE MIM** – Tom de Sol maior • Ausência de dominante primário • Dominante auxiliar • Acorde de empréstimo modal AEM *bII7M bVI7M(#5) bVI6 bVI7 bVI/5a bVII7* •  $[F7(b9)/A = bVII7]$  disfarçado em A<sup>0</sup> • Resolução deceptiva (*V7/7a/V*) • Acorde invertido 224
- **VOCÊ E EU** – Tom de Ré maior • II V7 primário, secundário e estendido • Resolução deceptiva • Diminuto ascendente e descendente • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm6* 225
- **LÁ VEM O BRASIL DESCENDO A LADEIRA** – Tom de Ré maior • II V7 primário • Dominante secundário • Acorde de empréstimo modal AEM •  $[A7(\frac{b9}{13}) = (V7)]$  disfarçado em Bb<sup>0</sup>(b13) • Acorde de aproximação cromática *apr. cr.* 226
- **PAPEL MARCHÊ** – Tom de Dó maior • IV7M como acorde inicial • II V7 primário • Dominante secundário • Resolução deceptiva • Dominante substituto primário *SubV7* • Dominante estendido • Resolução dominante *V7* com acorde interpolado *SubV7* • VIm(7M) • Acorde invertido 227
- **PFCADO ORIGINAL** – Tom de Dó maior • VIm7 como acorde inicial • II V7 primário e secundário • SubV7 primário, secundário e estendido • Acorde de empréstimo modal AEM • Modulação por acorde comum (dominante secundário) terça maior ascendente • Modulação direta terça menor descendente • Resolução com acorde interpolado 228

- **VITORIOSA** – Tom de Ré maior • II V7 primário e secundário • Acorde de empréstimo modal AEM *Im*7 • Modulação por acorde comum (dominante secundário) terça maior descendente • Resolução deceptiva • Acorde invertido 230
  - **COBRANÇA DE ESTUDANTE** – Tom de Fá maior • Dominante primário e secundário • Resolução deceptiva (V7) • Resolução dominante *V7* com acorde interpolado *Bb/D* • I7 • Acorde invertido 232
  - **PARANÁ EM MENDONÇA** – Tom de Dó maior • Dominante primário e secundário • Resolução dominante com acorde interpolado • Acorde de empréstimo modal AEM • Modulação por acorde comum (dominante secundário modal) para o tom paralelo • Modulação por acorde comum (dominante secundário) quarta maior ascendente a partir do segundo tom •  $[G7(\text{b}^9_{13}) = V7]$  disfarçado em *Abm6* • Resolução deceptiva • Acorde invertido 234
  - **PRA SER MULHER** – Tom de Dó maior • Dominante primário e secundário • Dominante substituto secundário *SubV7/IV* • Dominante substituto estendido • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm6* • Diminuto ascendente  $\#I^0$  •  $[G7(\text{b}^9_{13}) = V7]$  disfarçado em *Ab^0(b13)* •  $[C7(9)/G = V7/IV]$  disfarçado em *Gm6* •  $[A7(\text{b}^9_{13}) = V7]$  disfarçado em *Bbm6* • Acorde invertido 238
  - **SEM VOCÊ** – Tom de Lá maior • II cadencial primário, secundário e auxiliar • Dominante substituto secundário *SubV7/II* • Acorde de empréstimo modal AEM *bVI* • Acorde de subdominante alterado  $\#IVm7(b5)$  • Resolução deceptiva • Acorde invertido 241
  - **TELHADO DE VIDA** – Tom de Ré menor/menor • II V7 primário e secundário • Dominante substituto secundário *SubV7/IV* e *SubV7/V* • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm6* e *bIII7M* • Modulação direta para o tom paralelo • Resolução deceptiva •  $[C\#7(b9) = V7/III]$  disfarçado em *Ab^0* •  $[F\#7(b9) = V7/III]$  disfarçado em *G^0* •  $[B7(b9) = V7/II]$  disfarçado em *F^0* • Diminuto ascendente  $\#IV^0$  •  $\#IVm7(b5)$  • Acorde invertido 244
- B) Tonalidade menor 246
- 1) Progressões harmônicas formadas por acordes diatônicos
  - 2) Progressões harmônicas contendo os dominantes individuais secundários 247
  - 3) Progressões harmônicas contendo o II cadencial secundário
  - 4) Progressões harmônicas contendo *SubV7* 248
  - 5) Progressões harmônicas contendo *SubV7* precedido pelo II cadencial
  - 6) Progressões harmônicas contendo acordes diminutos
  - 7) Progressões harmônicas contendo acordes invertidos 249
  - Progressões com os acordes complementares AEM *bII7M* e *bVII7M* na tonalidade maior e menor 250
  - Análise harmônica de músicas populares na tonalidade menor 250
- **SALSINHA** – Tom de Lá menor • Dominante primário *V7 Im* secundário para o IV e V graus *V7/IV* *V7/V* •  $[E7(b9) = V7]$  disfarçado em *F^0* • Acorde invertido 250

- **COMO DIZIA O POETA** Tom de Lá menor • II V7 primário  
 • Dominante secundário  $V7/IV$   $V7/bIII$   $V7/V$  • Acorde de empréstimo modal AEM  $IV_3^a$  • Modulação por acorde comum (diatônico) quarta justa ascendente • Acorde invertido 252
- **JOÃO E MARIA** Tom de Lá menor • II V7 primário e secundário  
 • Acorde de empréstimo modal AEM  $bII6$  • Resolução deceptiva ( $V_3^a$ ) e ( $SubV7/V$ ) •  $[Em7(b5) = IIm7(b5)]$  disfarçado em  $Gm6$  • Acorde invertido 254
- **EXPLODE CORAÇÃO** – Tom de Sol menor • II V7 primário e secundário • Im e IVm com notas de passagem  $Im$   $Im(7M)$   $Im7$   $Im6$   $IVm$   $IVm(7M)$   $IVm7$   $IVm6$   $IVm7$  256
- **MANHÃ DE CARNAVAL** Tom de Lá menor • II V7 primário e secundário • II SubV7 primário  $IIm7$   $SubV7$   $Im$  • Resolução deceptiva ( $V7/bVI$ ) • Acorde invertido 257
- **O RANCHO DA GIOABADA** Tom de Mi menor • II V7 primário e secundário • Dominante substituto secundário • Modulação direta para o tom paralelo • Diminuto de passagem descendente para o II grau  $bIII^o$  • I grau com notas de passagem  $Im$   $Im(7M)$   $Im7$   $Im6$  • Clichê harmônico  $Im$   $IVm$   $V7$   $Im$  258
- **TUDO SE TRANSFORMOU** Tom de Mi menor • Dominante primário  $V7$  e secundário  $V7/IV$   $V7/bIII$   $V7/5^a/V$   $V7/bVI$  • Modulação direta para o tom paralelo • Dominante substituto secundário  $SubV7/V$  • Resolução deceptiva  $V7/bVI$  • VII<sup>o</sup> 260
- **AS APARÊNCIAS ENGANAM** – Tom de Dó menor • Dominante primário e secundário • Diminuto ascendente  $\#IV^o$  • Acorde de empréstimo modal AEM •  $[Eb7(9), Bb - V7/bVI]$  disfarçado em  $Bbm6$  • Modulação direta terça menor descendente • Modulação direta um tom descendente • Resolução deceptiva • Acorde invertido 262
- **CORAÇÃO VAGABUNDO** - Tom de Dó menor • II V7 primário • Dominante secundário • Resolução dominante  $V7/V$  com acorde interpolado  $IIm7(b5)$  • Dominante substituto secundário resolvido deceptivamente ( $SubV7/V$ ) •  $[C7(9)/G - V7/IV]$  disfarçado em  $Gm6$  •  $[C7(b9) G = V7/IV]$  disfarçado em  $G^o$  •  $[D7(b9)/A = V7/V]$  disfarçado em  $A^o$  •  $[G7(b9) = V7]$  disfarçado em  $Ab^o$  263
- **CASO SÉRIO** – Tom de Si menor • II V7 primário e secundário • Resolução deceptiva ( $V7/bIII$ ) • Dominante substituto primário  $SubV7$  264
- **O BANDOLIM DE JACOB** - Tom de Ré menor • Dominante primário e secundário • Resolução deceptiva • Diminuto ascendente • Dominantes estendidos • Modulação direta para o tom paralelo • Dominante substituto  $SubV7$  • Acorde de empréstimo modal AEM 265
- **TRFZINHA** Tom de Sol menor • Resolução deceptiva ( $V7/bVI$ ) ( $V7_3^a/V$ ) • Acorde de empréstimo modal AEM  $IVm$  • Modulação por acorde comum (diatônico) terça menor ascendente • Dominante primário, secundário e estendido •  $[D7(\frac{b9}{b13}) = V7]$  disfarçado em  $Ebm6$  •  $[A^o = VII^o]$  disfarçado em  $F\#^o$  •  $[D7(b9) = V7]$  disfarçado em  $Eb^o$  • Diminuto ascendente  $\#IV^o$  • Acorde invertido 266

- **A RÃ** – Tom de Ré menor • Dominante primário e secundário • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm6* • Modulação direta segunda maior descendente • Resolução deceptiva • Modulação direta terça menor descendente a partir do segundo tom • Clichê harmônico *E7(13) E7(b13) Em7 A7(b9)* 267
- **SONHO** – Tom de Lá menor • Dominante primário • II *V7* secundário • Dominante substituto primário e estendido • Acorde de empréstimo modal AEM • Acorde de estrutura constante • IV7 • Modulação por acorde comum (empréstimo modal) sexta menor ascendente • Modulação por acorde comum (empréstimo modal) sétima menor ascendente a partir do segundo tom • Resolução deceptiva • Acorde invertido 268
- **RETRATO EM BRANCO E PRETO** – Tom de Sol menor • Dominante primário e secundário • Dominante substituto • [Bb7(9)/F = V7/bVI] disfarçado em Fm6 • Diminuto de passagem ascendente e auxiliar • Acorde invertido 270
- **APELO** – Tom de Lá menor • II *V7* primário e secundário • Dominante substituto primário *SubV7* e secundário *SubV7/IV* • Diminuto ascendente #IV° • [Em7(b5) = IIm7(b5)] disfarçado em Gm6 • Resolução deceptiva (*V7/3a*) • Acorde invertido 272
- **MARCHA DA QUARTA-FEIRA DE CINZAS** – Tom de Fá menor • II *V7* primário e secundário • Resolução deceptiva • Acorde de empréstimo modal AEM *IV7M IVm6* • Im com notas de passagem • Modulação direta para o tom paralelo • II *SubV7* primário *IIm7(b5) SubV7 Im* • Acorde invertido 273
- **MARACATU ATÔMICO** – Tom de Lá menor • Ausência de dominante primário e secundário • Clichê harmônico *Im7 IV7 Im7* • Diminuto ascendente • Modulação direta quinta justa ascendente 275
- **ATRÁS DA PORTA** – Tom de Si menor • IVm7 como acorde inicial • II *V7* primário e secundário • Modulação direta para o tom paralelo • Resolução deceptiva • Dominante substituto secundário • Resolução de dominante substituto *SubV7/V* com acorde interpolado *IIm7(b5)* e *IIm7* • Resolução de *V7* com acorde interpolado de *bVI7M* • [G#m7(b5) = IIm7(b5)] disfarçado em Em6/G • Acorde invertido 276
- **LETRA E MÚSICA** – Tom de Mi menor, maior • II *V7* primário e secundário • Dominante substituto *SubV7/II SubV7/IV SubV7/V* • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm6* • [B7(b9) = V7] disfarçado em F#° • [E<sub>4</sub>(b9) = V7/IV] disfarçado em Dm6/F • Modulação direta para o tom paralelo • Acorde invertido 278
- **A TE ESPERAR** – Tom de Lá menor • Dominante primário e secundário • VII° • IIm7 disfarçado em Gm6 • Acorde invertido 282

— **Marcha harmônica modulante** 285

$\overset{-7}{Dm} \xrightarrow{V7} \overset{I7M}{G} \mid \overset{IIm7}{C\#m7} \xrightarrow{V7} \overset{I7M}{F\#7} \mid \overset{IIm7}{B7M} \xrightarrow{V7} \overset{I7M}{Cm7} \mid \overset{IIm7}{F7} \xrightarrow{V7} \overset{I7M}{Bb7M} \parallel \text{etc.}$



2.  $\parallel \overset{\text{IIIm7(b5)}}{\text{Dm7(b5)}} \overset{\text{V7}}{\text{G7(b13)}} \mid \overset{\text{Im7}}{\text{Cm7}} \mid \overset{\text{IIIm7(b5)}}{\text{C\#m7(b5)}} \overset{\text{V7}}{\text{F\#7(b13)}} \mid \overset{\text{Im7}}{\text{Bm7}} \parallel \text{etc}$
3.  $\parallel \overset{\text{V7}}{\text{G}_4^7} \text{G7} \mid \overset{\text{I}}{\text{C7M}} \parallel \overset{\text{V7}}{\text{F\#}_4^7} \text{F\#7} \mid \overset{\text{I7M}}{\text{B7M}} \parallel \text{etc. 286}$
4.  $\parallel \overset{\text{V7}}{\text{G}_4^7(\text{b9})} \text{G7(b9)} \mid \overset{\text{Im7}}{\text{Cm7}} \parallel \overset{\text{V7}}{\text{F\#}_4^7(\text{b9})} \text{F\#7(b9)} \mid \overset{\text{Im}}{\text{Bm7}} \parallel \text{etc.}$
5.  $\parallel \overset{\text{V7}}{\text{G7}} \overset{\text{SubV7}}{\text{Db7(\#11)}} \mid \overset{\text{I7M}}{\text{C7M}} \parallel \overset{\text{V7}}{\text{F\#7}} \overset{\text{SubV7}}{\text{C7(\#11)}} \mid \overset{\text{I7M}}{\text{B7M}} \parallel \text{etc.}$
6.  $\parallel \overset{\text{V7}}{\text{G7}} \overset{\text{SubV7}}{\text{Db7(\#11)}} \mid \overset{\text{Im7}}{\text{Cm7}} \parallel \overset{\text{V7}}{\text{F\#7}} \overset{\text{SubV7}}{\text{C7(\#11)}} \mid \overset{\text{Im7}}{\text{Bm7}} \parallel \text{etc. 287}$
7. a)  $\parallel \overset{\text{V7/V}}{\text{D7(13)}} \overset{\text{IIIm7}}{\text{D7(b13)}} \mid \overset{\text{V7/I}}{\text{Dm7}} \overset{\text{V7/V}}{\text{G7(b9)}} \parallel \overset{\text{IIIm7}}{\text{C7(13)}} \overset{\text{V7}}{\text{C7(b13)}} \mid \overset{\text{Im7}}{\text{Cm7}} \overset{\text{V7}}{\text{F7(b9)}} \parallel \text{etc}$
- b)  $\parallel \overset{\text{V7/V}}{\text{C\#7(13)}} \overset{\text{IIIm7}}{\text{C\#7(b13)}} \mid \overset{\text{V7/I}}{\text{C\#m7}} \overset{\text{V7/V}}{\text{F\#7(b9)}} \parallel \overset{\text{IIIm7}}{\text{B7(13)}} \overset{\text{V7/I}}{\text{B7(b13)}} \mid \overset{\text{Im7}}{\text{Bm7}} \overset{\text{V7/I}}{\text{E7(b9)}} \parallel \text{etc.}$
8. a)  $\parallel \overset{\text{V7/V}}{\text{D7(13)}} \overset{\text{SubV7/V}}{\text{Ab7(9)}} \mid \overset{\text{V7/I}}{\text{G}_4^7(9)} \overset{\text{V7/V}}{\text{G7(b9)}} \parallel \overset{\text{V7/V}}{\text{C7(13)}} \overset{\text{SubV7/V}}{\text{Gb7(9)}} \mid \overset{\text{V7/I}}{\text{F}_4^7(9)} \overset{\text{V7/V}}{\text{F7(b9)}} \parallel \text{etc.}$
- b)  $\parallel \overset{\text{V7/V}}{\text{C\#7(13)}} \overset{\text{SubV7/V}}{\text{G7(9)}} \mid \overset{\text{V7/I}}{\text{F\#}_4^7(9)} \overset{\text{V7/V}}{\text{F\#7(b9)}} \parallel \overset{\text{V7/V}}{\text{B7(13)}} \overset{\text{SubV7/V}}{\text{F7(9)}} \mid \overset{\text{V7/I}}{\text{E}_4^7(9)} \overset{\text{V7/V}}{\text{E7(b9)}} \parallel \text{etc. 288}$
9. a)  $\parallel \overset{\text{Im}}{\text{Cm}^{(s)}} \text{Cm(7M)} \mid \text{Cm7 Cm6} \parallel \overset{\text{Im}}{\text{Bm}^{(s)}} \text{Bm(7M)} \mid \text{Bbm7 Bbm6} \parallel \text{etc.}$
- b)  $\parallel \overset{\text{Im}}{\text{Bm}^{(s)}} \text{Bm(7M)} \mid \text{Bm7 Bm6} \parallel \overset{\text{Im}}{\text{Am}^{(s)}} \text{Am(7M)} \mid \text{Am7 Am6} \parallel \text{etc}$
10.  $\parallel \overset{\text{I}}{\text{C}^{(s)}} \text{C7M} \mid \text{C6 C7M} \parallel \overset{\text{I}}{\text{C\#}^{(s)}} \text{C\#7M} \mid \text{C\#6 C\#7M} \parallel \text{etc.}$
11.  $\parallel \overset{\text{Im}}{\text{Cm}} \overset{\text{Im/7\#}}{\text{Cm/Bb}} \mid \overset{\text{V7/V}}{\text{Am7(b5)}} \overset{\text{Im}}{\text{D7(b9)}} \parallel \overset{\text{Im}}{\text{Gm}} \overset{\text{Im/7\#}}{\text{Gm/F}} \mid \overset{\text{V7/V}}{\text{Em7(b5)}} \overset{\text{Im}}{\text{A7(b9)}} \parallel \text{etc. 289}$
12.  $\parallel \overset{\text{I}}{\text{C}} \overset{\text{V7/5\#}}{\text{E7/B}} \mid \overset{\text{VIm}}{\text{Am}} \overset{\text{V7/IV}}{\text{C7/G}} \parallel \overset{\text{I}}{\text{F}} \overset{\text{V7/5\#}}{\text{A7/E}} \mid \overset{\text{VIm}}{\text{Dm}} \overset{\text{V7/IV}}{\text{F7/C}} \parallel \text{etc}$
13. a)  $\parallel \overset{\text{I}}{\text{C7M}} \text{C6} \mid \overset{\text{V7/bVII}}{\text{Cm7}} \overset{\text{I}}{\text{F7(9)}} \parallel \overset{\text{I}}{\text{Bb7M}} \text{Bb6} \mid \overset{\text{V7/bVII}}{\text{Bbm7}} \overset{\text{I}}{\text{Eb7(9)}} \parallel \text{etc.}$
- b)  $\parallel \overset{\text{I}}{\text{B7M}} \text{B6} \mid \overset{\text{V7/bVII}}{\text{Bm7}} \overset{\text{I}}{\text{E7(9)}} \parallel \overset{\text{I}}{\text{A7M}} \text{A6} \mid \overset{\text{V7/bVII}}{\text{Am7}} \overset{\text{I}}{\text{D7(9)}} \parallel \text{etc}$

14. a)  $\parallel \overset{I^M}{C7^M} \mid \overset{V/III}{F\#m7} \overset{I^M}{B7} \parallel \overset{I^M}{E7^M} \mid \overset{V7/III}{Bbm7} \overset{I^M}{Eb7} \parallel$  etc. 290

b)  $\parallel \overset{I^M}{B7^M} \mid \overset{V/III}{Fm7} \overset{I^M}{Bb7} \parallel \overset{I^M}{Eb7^M} \mid \overset{V7/III}{Am7} \overset{I^M}{D7} \parallel$  etc.

c)  $\parallel \overset{I^M}{B7^M} \mid \overset{V7/III}{Em7} \overset{I^M}{A7} \parallel \overset{I^M}{D7^M} \mid \overset{V7/III}{G\#m7} \overset{I^M}{C\#m7} \parallel$  etc.

d)  $\parallel \overset{I^M}{A7^M} \mid \overset{V7/III}{D\#m7} \overset{I^M}{G\#7} \parallel \overset{I^M}{C\#7^M} \mid \overset{V7/III}{Gm7} \overset{I^M}{C7} \parallel$  etc.

15. a)  $\parallel \overset{I^M}{C7^M} \mid \overset{\#IVm7(b5)}{F\#m7(b5)} \overset{V7/III}{B7(b9)} \parallel$  etc.

b)  $\parallel \overset{I^M}{B7^M} \mid \overset{\#IVm7(b5)}{Fm7(b5)} \overset{V7/III}{Bb7(b9)} \parallel$  etc.

c)  $\parallel \overset{I^M}{Bb7^M} \mid \overset{\#IVm7(b5)}{Em7(b5)} \overset{V7/III}{A7(b9)} \parallel$  etc.

d)  $\parallel \overset{I^M}{A7^M} \mid \overset{\#IVm7(b5)}{D\#m7(b5)} \overset{V7/III}{G\#7(b9)} \parallel$  etc.

16. a)  $\parallel \overset{I}{C} \overset{IIIm/5\sharp}{Em/B} \mid \overset{VIIm}{Am} \overset{VIIm/7\sharp}{Am/G} \mid \overset{\#IVm7(b5)}{F\#m7(b5)} \overset{V7/III}{B7} \parallel$  etc. 291

b)  $\parallel \overset{I}{B} \overset{IIIm/5\sharp}{D\#m/A\#} \mid \overset{VIIm}{G\#m} \overset{VIIm/7\sharp}{G\#m/F\#} \mid \overset{\#IVm7(b5)}{Fm7(b5)} \overset{V7/III}{Bb7} \parallel$  etc.

c)  $\parallel \overset{I}{Bb} \overset{IIIm/5\sharp}{Dm/A} \mid \overset{VIIm}{Gm} \overset{VIIm/7\sharp}{Gm/F} \mid \overset{\#IVm7(b5)}{Em7(b5)} \overset{V7/III}{A7} \parallel$  etc.

d)  $\parallel \overset{I}{A} \overset{IIIm/5\sharp}{C\#m/G\#} \mid \overset{VIIm}{F\#m} \overset{VIIm/7\sharp}{F\#m/E} \mid \overset{\#IVm7(b5)}{Ebm7(b5)} \overset{V7/III}{Ab7} \parallel$  etc.

17. a)  $\parallel \overset{I^M}{C7^M} \mid \overset{V7/III}{F\#m7} \overset{IIIm}{B7} \mid \overset{IIIm}{Em} \overset{IIIm/7\sharp}{Em/D} \parallel$  etc. 292

b)  $\parallel \overset{I^M}{Cb7(13)} \mid \overset{SubV7/V}{F7(13)} \overset{V7}{B7(9)} \parallel$  etc.

c)  $\parallel \overset{I^M}{Eb7(9)} \mid \overset{SubV7/V}{Fm(13)} \overset{V7}{E7(13)} \overset{SubV7/II}{Bb7(9)} \parallel$  etc. 293

19. a)  $\parallel$ : C7(13) F#7(9) | F#7(9) B7  $\parallel$  etc.

b)  $\parallel$ : B7(13) F7(9) | E#7(9) B7  $\parallel$  etc.

20.  $\parallel$ : C7M Ab7 | Db7M A7  $\parallel$  etc.

21. a)  $\parallel$ : C7M  $\parallel$  Dm Dm/C | G7/B G7  $\parallel$  Cm Cm/Bb | F7/A F7  $\parallel$  etc. 294

b)  $\parallel$ : B7M C#m C#m/B | F#7/A# F#7  $\parallel$  Bm Bm/A  $\parallel$  etc.

C) Músicas a serem analisadas. Observação: respostas a partir da página 321

- PAÍS TROPICAL 295
- AMAZONAS 296
- TESTAMENTO 298
- LUA DE SÃO JORGE 299
- CHUVA SUOR E CERVEJA 300
- FESTA DO INTERIOR 301
- GENTE 302
- DE REPENTE CALIFÓRNIA 303
- CARTA AO TOM 74 304
- SÓ EM TEUS BRAÇOS 305
- SÓ LOUCO 306
- LÍGIA 307
- PRECISO APRENDER A SER SÓ 308
- SAMBA DO AVIÃO 309
- PRESENTIMENTO 311
- TRISTE 312
- OLÉ, OLÁ 313
- PRA MACHUCAR MEU CORAÇÃO 315
- MASCARADA 316
- AZUL DA COR DO MAR 317
- ESCOLA CORAÇÃO 317

D) Respostas das músicas a serem analisadas no item c

- PAÍS TROPICAL – Tom de Sol maior • Dominante primário • Acorde invertido 1/3ª 321

- **AMAZONAS** – Tom de Lá menor • II V7 primário e secundário • IV7 321
- **TESTAMENTO** – Tom de Ré maior • II V7 primário • Dominante secundário • Resolução dominante com acorde interpolado •  $(F = \text{m}7(b5) = \text{IIm}7(b5))$  disfarçado em Am6/C • Clichê harmônico I VIm7 IIm7 V7 I • Acorde invertido 322
- **LUA DE SÃO JORGE** – Tom de Lá maior • Dominante primário, secundário e estendido • Acorde de empréstimo modal AEM. 322
- **CHUVA SUOR E CERVEJA** – Tom de Dó maior • II V7 primário e secundário • Diminuto descendente para o II grau bIII<sup>o</sup> • Diminuto ascendente #IV<sup>o</sup> • Resolução deceptiva • [C7(9)/G = V7/IV] disfarçado em Gm6 323
- **FESTA DO INTERIOR** – Tom de Lá maior • II V7 primário • Dominante secundário • Acorde de aproximação cromática *apr. cr* • Acorde de empréstimo modal AEM IVm6 • Diminuto de passagem descendente para o II grau bIII<sup>o</sup> 323
- **GENTE** – Tom de Dó maior • Dominante primário e secundário • II V7 secundário • Resolução deceptiva • Acorde de empréstimo modal AEM Im bVI • Acorde invertido 324
- **DE REPENTE CALIFÓRNIA** – Tom de Lá maior • Dominante primário e secundário • Acorde de empréstimo modal AEM IVm7 e bVI • Resolução deceptiva (V7) • Diminuto ascendente #IV<sup>o</sup> 324
- **CARTA AO TOM 74** – Tom de Dó maior • Dominante secundário e estendido • Resolução deceptiva • Acorde de empréstimo modal AEM IVm6 • Acorde de subdominante alterado #IVm7(b5) • [C7(9)/G = V7/IV] disfarçado em Gm6 • Acorde invertido 325
- **SÓ EM TEUS BRAÇOS** – Tom de Fá maior • II V7 primário e secundário • Diminuto de passagem ascendente e descendente para o II grau #I<sup>o</sup> e bIII<sup>o</sup> • Acorde de empréstimo modal AEM IVm6 • Resolução deceptiva (V7/IV) • Clichê harmônico G7(13) G7(b13) Gm7 C7(b9) 325
- **SÓ LOUCO** – Tom de Fá maior • II V7 primário, secundário e estendido • Diminuto de passagem descendente para o II grau bIII<sup>o</sup> • Resolução deceptiva SubV7 326
- **LÍGIA** – Tom de Dó maior • Resolução deceptiva (V7) e (SubV7) • Modulação por acorde comum (dominante secundário) terça maior ascendente • Diminuto de passagem descendente para o II grau bIII<sup>o</sup> • Diminuto ascendente #IV<sup>o</sup> • Acorde de subdominante alterado #IVm7(b5) • Acorde invertido 326
- **PRECISO APRENDER A SER SÓ** – Tom de Lá maior • II V7 primário e secundário • Acorde de empréstimo modal AEM • Resolução deceptiva (V7/III) • Acorde de subdominante alterado #IVm7(b5) • Diminuto de passagem descendente para o II grau bIII<sup>o</sup> 327
- **SAMBA DO AVIÃO** – Tom de Sol maior • II V7 primário e secundário • Diminuto descendente para o II grau bIII<sup>o</sup> • Acorde de empréstimo modal AEM IVm6 • Resolução deceptiva (V7) e Resolução V7/V com acorde interpolado IIm7

- $[A^7(9)/E = V^7/V]$  disfarçado em  $Em6$  •  $[D7(b^9)_3 = V7]$  disfarçado em  $Eb^9(b13)$  • Acorde de subdominante alterado  $\#IVm7(b5)$
- Resolução deceptiva de II  $V7$  primário e secundário • Acorde invertido 328
- **PRESENTIMENTO** – Tom de Lá menor • Dominante primário e secundário • Dominante substituto  $SubV7/VI$  • Diminuto ascendente  $\#IV^o$  • Modulação direta para o tom paralelo • Modulação direta terça menor ascendente • Dominantes consecutivos 329
- **TRISTE** – Tom de Fá maior • II  $V7$  primário e secundário • Diminuto descendente para o II grau  $bIII^o$  • Acorde de empréstimo modal AEM  $bVI7M$  • Resolução deceptiva ( $V7$ ) • Modulação direta um tom ascendente • Modulação por acorde comum (dominante secundário) terça maior ascendente 329
- **OLÉ, OLÁ** – Tom de Dó menor •  $bVII7$  como acorde inicial • Dominante primário e secundário • Resolução deceptiva • Dominante substituto secundário  $SubV7/V$  • Modulação direta a partir do segundo tom • Modulação direta meio tom ascendente a partir do terceiro tom • Modulação direta meio tom descendente a partir do quarto tom • Acorde invertido 330
- **PRA MACHUCAR MEU CORAÇÃO** – Tom de Ré maior • II  $V7$  primário e secundário • Diminuto descendente para o II grau  $bIII^o$  • Clichê harmônico  $F\#7(13)$   $F\#7(b13)$   $F\#m7$   $B7(b9)$  • Acorde invertido  $I7M,3\#$  331
- **MASCARADA** – Tom de Fá maior • II  $V7$  primário e secundário • Diminuto de passagem ascendente  $\#I^o$  e  $\#II^o$  • Acorde de empréstimo modal AEM  $IVm6$   $IVm7$  e  $bVII7$  • Resolução deceptiva ( $V7/VI$ ) 331
- **AZUL DA COR DO MAR** – Tom de Lá maior • II  $V7$  primário • Acordes diatônicos • Clichê harmônico  $I7M$   $IIIm7$   $IIIm7$   $IIIm7$   $V7$   $I$  332
- **ESCOLA CORAÇÃO** – Tom de Ré maior • II  $V7$  primário e secundário • Dominante substituto  $SubV7/V$  • Acorde de empréstimo modal AEM  $IVm6$  e  $bIII7M$  • Modulação direta para o tom paralelo menor •  $[C7(9)/G = V7/IV]$  disfarçado em  $Am6$  • Acorde invertido 332

## PARTE 5

### Todas as Escalas dos Acordes Aplicadas ao Estudo da Improvisação ou no Enriquecimento Harmônico

- I - Escalas dos modos: iônico, dórico, frígio, lídio, mixolídio, eólio e lócrio 337
- II – Escala dos acordes
  - a) Escala do modo iônico 338
  - b) Escala do modo dórico
  - c) Escala do modo frígio 339
  - d) Escala do modo lídio
  - e) Escala do modo mixolídio



Escala do modo mixolídio (com quarta)	340
Escala do modo eólio	
Escala do modo lócio	
Escala do modo lócio (com nona)	341
Escala do modo lídio (com quinta aumentada)	
1) Escala do modo menor melódico	
2) Escala do modo mixolídio (com quarta e a nona menor)	342
Acordes de dominantes alterados	
Escalas dos acordes dos dominantes alterados	
a) Escala diminuta (semitom - tom)	
b) Escala do modo mixolídio (com nona menor)	343
c) Escala alterada	
d) Escala do modo lídio (com sétima menor)	344
e) Escala hexafônica (tons inteiros)	
f) Escala menor harmônica (quinta abaixo)	
g) Escala do modo mixolídio (com décima terceira menor)	345
h) Escala de diminuta (tom e semitom)	
i) Escala de blues (tradicional)	
j) Escala de blues (com todas as notas de tensão disponíveis)	346
V - Quadro dos acordes de dominantes alterados com notação alternativa enarmônica	
VI - Escalas equivalentes (formadas pelas mesmas notas)	347
VII - Escala pentatônica	
VIII - Uso da escala pentatônica no improviso	348
a) Uso nos acordes maiores (não dominantes)	
b) Uso da escala pentatônica no acorde menor (com quinta justa)	
IX - Notas de colorido harmônico usadas na preparação de um acorde maior e menor	349
a) Preparação do acorde maior	
b) Preparação do acorde menor	
X - Preparação $V7(\#5)$ e $V7(b13)$	350
a) Preparação $V7(\#5)$	
b) Preparação $V7(b13)$	
XI - Preparação $V7(b5)$ e $V7(\#11)$	
a) Preparação $V7(b5)$	
b) Preparação $V7(\#11)$	
XII - Quadro geral dos acordes sobre os graus da tonalidade maior e menor	351
Bibliografia	352
Índice alfabético das obras musicais populares inseridas no Volume I de Harmonia e Improvisação e respectivos titulares	354

**PARTE 1**  
**ELEMENTOS DA MÚSICA, CONVENÇÕES GRÁFICAS**  
**E SINAIS USADOS**

## I Música

É a arte dos sons. É constituída de melodia, ritmo e harmonia.

### a) Melodia

É uma sucessão de sons musicais combinados

### b) Ritmo

É a duração e acentuação dos sons e das pausas.

### c) Harmonia

É a combinação dos sons simultâneos.

## II Formação dos sons

O som é o efeito audível produzido por movimentos de corpos vibratórios.

Para se produzir som musical, precisa-se de uma fonte sonora (corpo que produz sons ao vibrar). Os corpos vibrantes nos instrumentos musicais são corda esticada (violão, violino, piano etc.), coluna de ar (flauta, trompete etc.) ou membrana (tamborim, cuíca etc.). Por exemplo, ao tocar uma corda do violão, observe que ela se movimenta de um lado para o outro um determinado número de vezes por segundo, emitindo um som. A esse movimento damos o nome de vibração, medida em Hertz (Hz) (ciclos por segundo).

Quanto maior ou menor o número de vibrações por segundo, mais agudo ou grave será o som. E quanto maior a amplitude do movimento vibratório, maior será a intensidade do som produzido. O ouvido humano é capaz de perceber sons que vão aproximadamente de 20 Hertz a 18 mil Hertz. Os sons fundamentais se localizam numa faixa aproximada de 32 a 4 mil Hertz. Por exemplo, o Lá do diapasão tem 440 Hertz.

Acima de 4 mil Hertz encontram-se os harmônicos agudos que enriquecem o timbre do instrumento, dando mais brilho. Sem esses harmônicos os sons seriam opacos.

Sem os harmônicos não se têm os timbres característicos de cada instrumento.

## III Propriedades físicas dos sons

São: altura, intensidade e timbre.

### a) Altura

É a propriedade do som ser grave, médio ou agudo.

### b) Intensidade

É a propriedade do som ser fraco ou forte. Caracteriza-se pela amplitude da vibração. Por exemplo, quando tocamos uma corda com mais força, a amplitude da vibração é maior e conseqüentemente o volume do som também será maior.

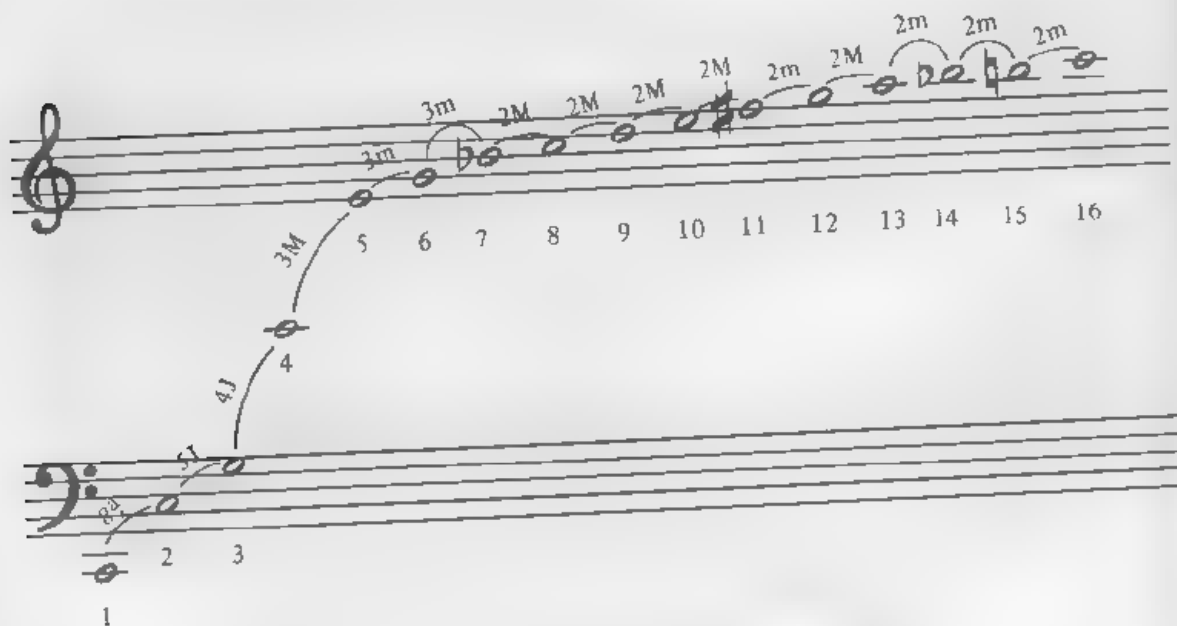
### c) Timbre

É a qualidade do som que nos permite reconhecer sua origem. É através dele que diferenciamos o som dos vários instrumentos. O timbre está relacionado com a série harmônica, produzida pelo som emitido.

## IV Série harmônica

É uma série de subvibrações geradas de um som principal. Por exemplo, ao tocar uma corda do violão, primeiramente ela vibra em toda sua extensão, emitindo uma frequência denominada *fundamental* ou *primeiro componente harmônico*. Este mesmo corpo vibra, também, em duas metades, um terço, um quarto do comprimento e assim por diante, dando origem à série harmônica. Teoricamente a série harmônica é infinita, mas os primeiros 16 sons são suficientes para sua compreensão e aplicação prática.

A seguir a série harmônica anotada na pauta, tendo como exemplo a nota fundamental Dó.

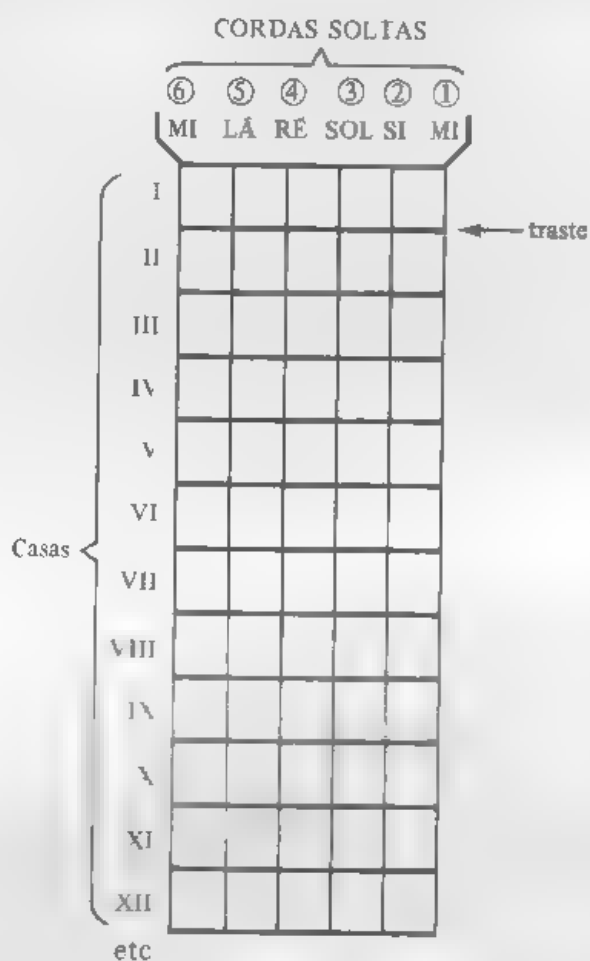


Para melhor compreensão leia *Intervalos* da pág. 67 a 70

No violão, para se produzir os harmônicos isoladamente, faz-se necessário que ao pulsar a corda um dedo encoste num determinado ponto de sua extensão. Por exemplo, no meio (sobre o 12º traste). Neste caso a sua frequência será duas vezes mais alta que o som fundamental, ou seja, produzirá um som uma oitava acima. Fazendo o mesmo na terça parte (sobre o 7º traste), obtém-se um som cuja frequência será três vezes mais alta que a fundamental (correspondente ao intervalo de uma oitava e uma quinta) e assim por diante.

O timbre (qualidade do som) dos instrumentos musicais ou voz humana é definido pela maior ou menor presença de cada um dos componentes (ou essência) da série harmônica.

## V Representação gráfica do braço do violão ou guitarra



As cordas são contadas da mais aguda para a mais grave.

## VI Representação gráfica do pentagrama ou pauta musical, linhas suplementares e clave

### a) Pentagrama ou pauta musical

É o conjunto de cinco linhas horizontais, paralelas, equidistantes, e os quatro espaços entre elas.

	5ª	_____	
	4ª	_____	4º
Linhas	3ª	_____	3º
	2ª	_____	2º
	1ª	_____	1º
			Espaços

Observe-se que as linhas são contadas de baixo para cima. É nas linhas e nos espaços que se escrevem as notas representativas dos sons musicais.

## b) Linhas e espaços suplementares

São Linhas e espaços usados acima ou abaixo da pauta para que se possa anotar todos os sons nas várias alturas, já que a pauta em si não é suficiente

Linhas suplementares superiores	5ª	5º	Espaços suplementares superiores
	4ª	4º	
	3ª	3º	
	2ª	2º	
	1ª	1º	

Linhas suplementares inferiores	1ª	1º	Espaços suplementares inferiores
	2ª	2º	
	3ª	3º	
	4ª	4º	
	5ª	5º	

Observe-se que a numeração das linhas e espaços suplementares cresce ao se afastar da pauta.

## c) Clave

Clave é um sinal usado no início da pauta para determinar o nome e a altura das notas. São três os tipos de clave: Sol, Fá e Dó.

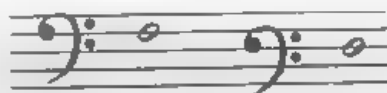
### 1) Clave de Sol

Determina o local da nota Sol, anotada na segunda linha.



### 2) Clave de Fá

Determina o local da nota Fá, anotada na quarta e terceira linhas.



### 3) Clave de Dó

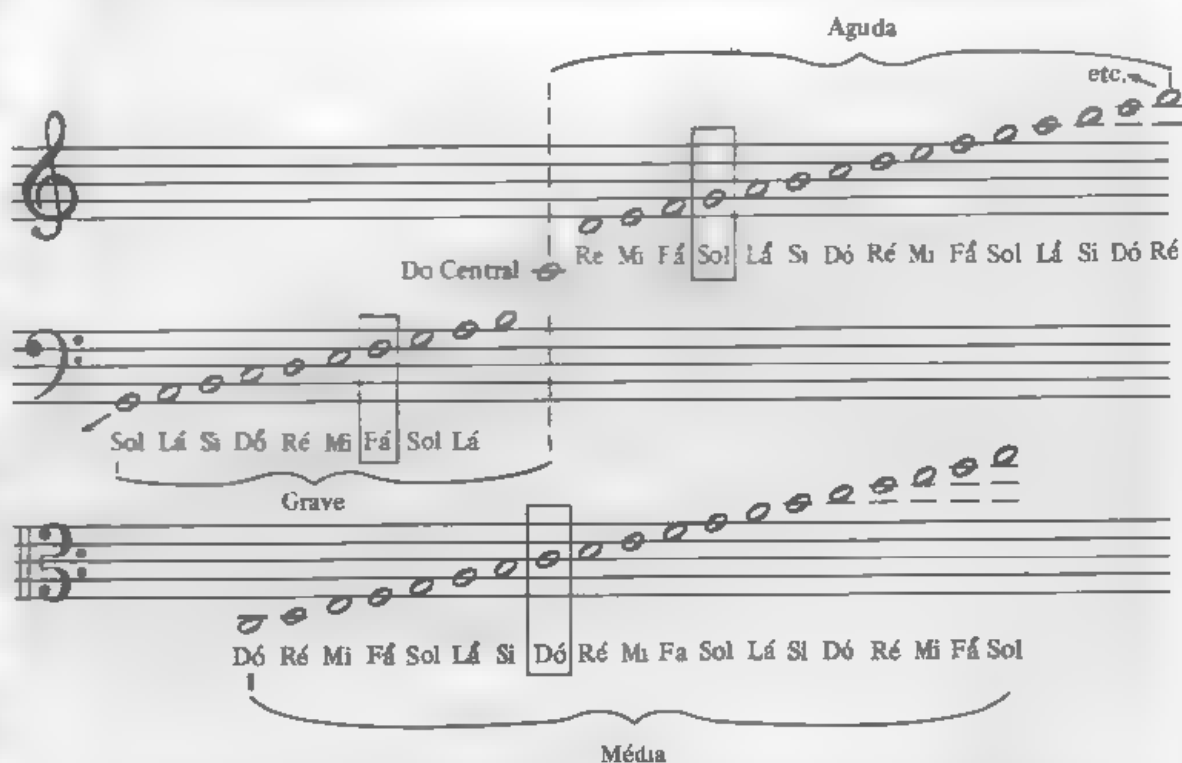
Determina o local da nota Dó, podendo ser usada na primeira, segunda, terceira e quarta linhas.



Por ser o número de notas bem superior ao número de linhas e espaços da pauta (inclusive suplementares) faz-se necessário o uso das três claves.

A clave de Sol é usada para os sons agudos (soprano). A clave de Fá para os sons graves (barítono e baixo) e a de Dó para os médios (meio soprano, contralto e tenor).

- Modernamente a clave de Fá na terceira linha e a clave de Dó na primeira linha não são usadas.
- As claves mais usadas são as de Sol, de Fá na quarta linha e a de Dó na terceira





- Como é visto, a clave é usada não só para dar nome às notas, mas também para dividir a gama de notas em graves, médias e agudas.

Para se anotar os sons do piano se faz necessário o uso de duas claves. A clave de Fá para os sons graves (lado esquerdo do executante) e a de Sol para os agudos (lado direito).

As notas do violão são escritas em uma única clave, a de Sol.

Exemplo de utilização de clave por instrumentos:

- Agudos (  ) violino, flauta, trompete, óboe, gaita, violão\*, clarinete, cavaquinho e bandolim.
- Graves (  ) contra-baixo, trombone, violon-cello, fagote e tuba.

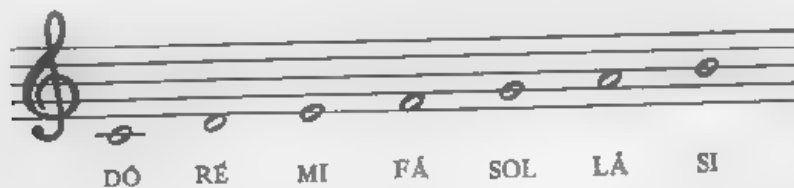


- Médios (  $\text{3:}$  ) viola. (Esta clave é de pouco uso)

- O violão apesar de ter um som médio é escrito na clave de Sol pelo fato de sua escrita ser anotada uma oitava acima do som real.

## VII Notação musical

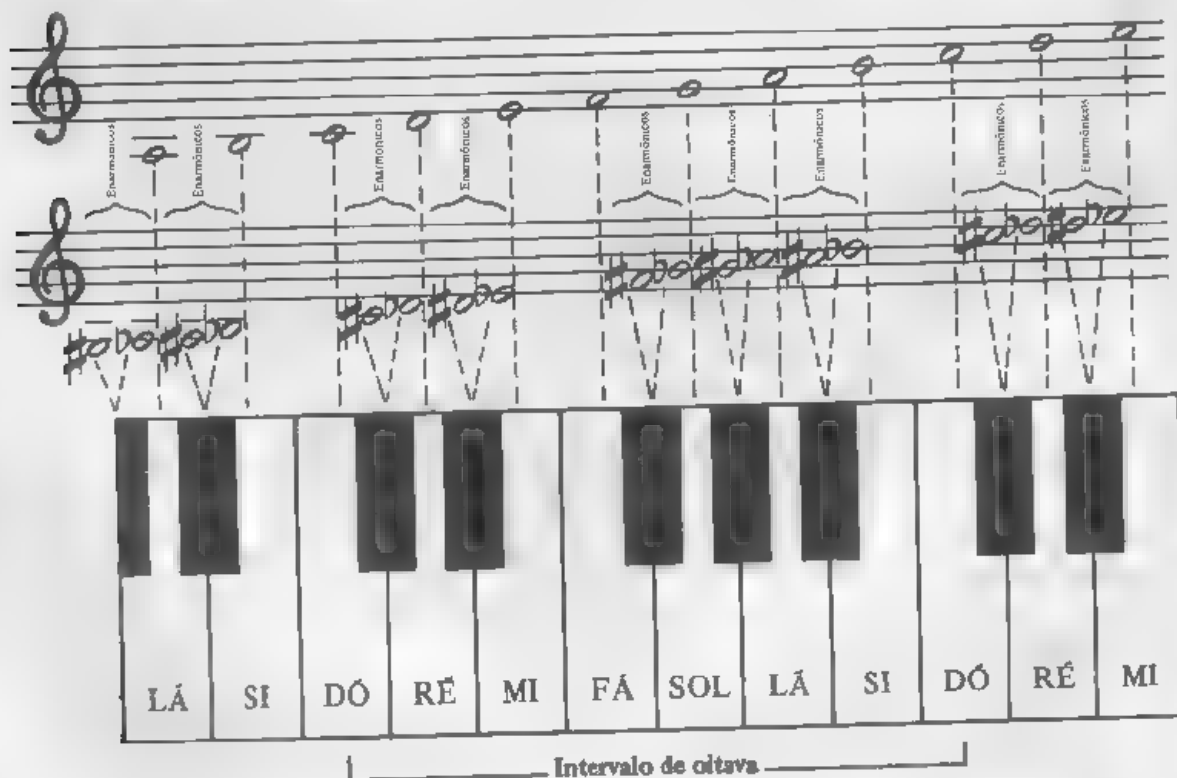
É a representação gráfica da música.  
Existem sete notas naturais:



Estas notas podem ser alteradas de forma ascendente ou descendente, tomando, então, o lugar de uma de suas notas vizinhas, usando respectivamente, os sinais # (sustenido) e b (bemol), completando, assim, a série das doze notas, isto é, sete notas naturais e cinco alteradas.

Na verdade, todas as sete notas podem ser alteradas, mas apenas cinco resultariam em novos sons. O Mi# e Si# têm som de FÁ e DÓ, respectivamente.

Para melhor compreensão prática das doze notas, pode-se associar as sete notas naturais às teclas brancas do piano e as notas alteradas às teclas pretas. Vejamos:



- Enarmonia é quando se tem nomes diferentes para um mesmo som.

- Observe que a nota Dó no piano corresponde à tecla branca do lado esquerdo das duas teclas pretas
- Observe, também, que após passar pelas doze notas, isto é, sete naturais e cinco alteradas, essas mesmas notas se repetem
- Como pode ser visto, o intervalo entre duas notas com o mesmo nome é denominado de oitava.

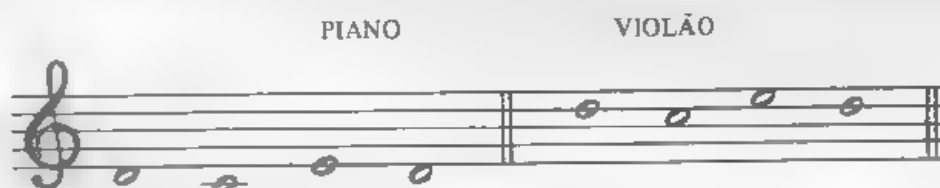
### VIII Cordas soltas do violão ou guitarra anotadas na pauta



No violão as notas são escritas uma oitava acima do som real. Assim, a nota escrita



Então, sendo o violão um instrumento de transposição, e o piano não, para que um violonista e um pianista toquem em uníssono\* as suas respectivas partituras seriam assim:

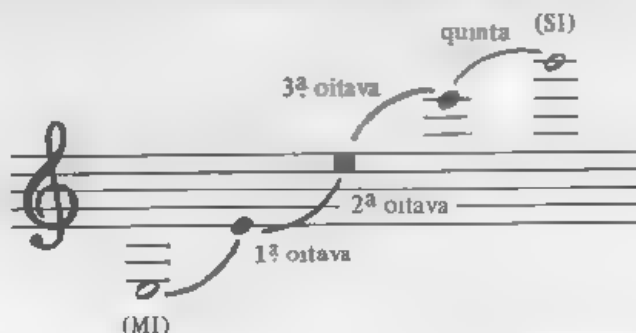


\*Notas tocadas ao mesmo tempo e numa mesma altura.

### IX Extensão ou tessitura















É a gama de notas que um instrumento ou voz pode emitir desde o mais grave até o mais agudo.



A extensão do violão compreende um pouco mais de três oitavas e meia, isto é, vai do Mi bordão (6ª corda solta) ao Si da primeira corda na décima oitava casa, ou mais.







## X Figuras e valores das notas e pausas

Observe que os sons musicais têm durações diferentes. Essas durações são os *valores* representados pelas figuras gráficas de notação musical. Temos ainda, para cada figura de som, uma correspondente, usada nos momentos de silêncio. São as pausas.

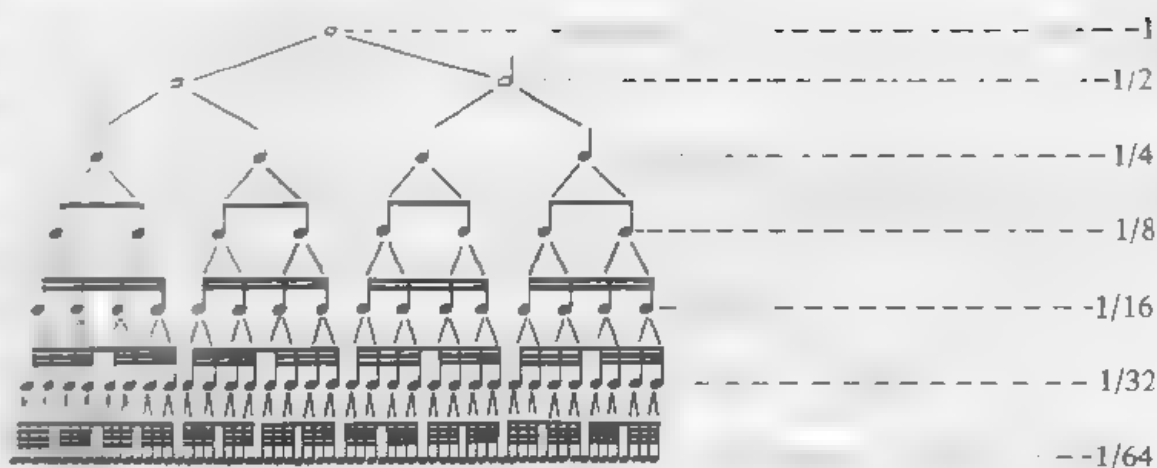
REPRESENTAÇÃO GRÁFICA DAS FIGURAS OU VALORES		
VALORES DOS SONS	NOMES	VALORES DAS PAUSAS
	Semibreve	
	Mínima	
	Semínima	
	Colcheia	
	Semicolcheia	
	Fusa	
	Semifusa	

NOME DAS PARTES DA FIGURA	
	→ Colchete
	→ Haste
	→ Cabeça

Sendo 1 o símbolo de ,

	= 1/2
	= 1/4
	= 1/8
	= 1/16
etc	

## Gráfico da subdivisão dos valores



## XI Ligadura e ponto de aumento

### a) Ligadura

É a linha curva usada para unir duas ou mais notas, prolongando o seu valor. Emite-se o primeiro som e os demais serão o prolongamento do primeiro

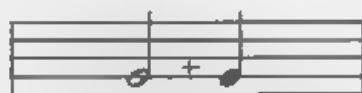


### b) Ponto de aumento

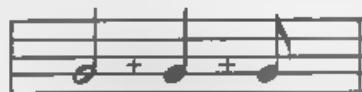
É um ponto colocado do lado direito de uma figura para aumentá-la em metade do seu valor. O ponto de aumento é usado, também, para as pausas.



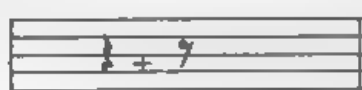
corresponde



corresponde



corresponde



- O segundo ponto vale a metade do primeiro e assim por diante.

## XII Compasso

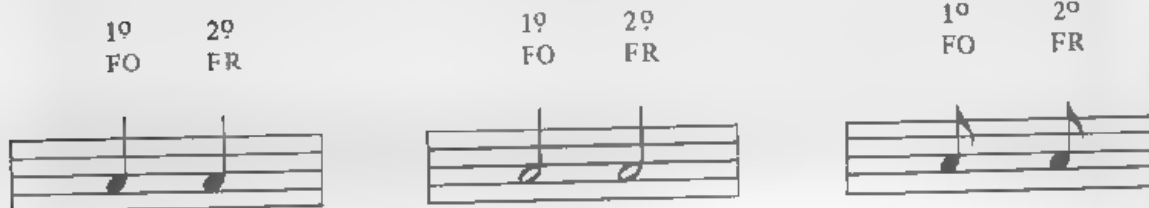
É a divisão de um trecho musical em pequenas partes de duração com séries regulares de tempos



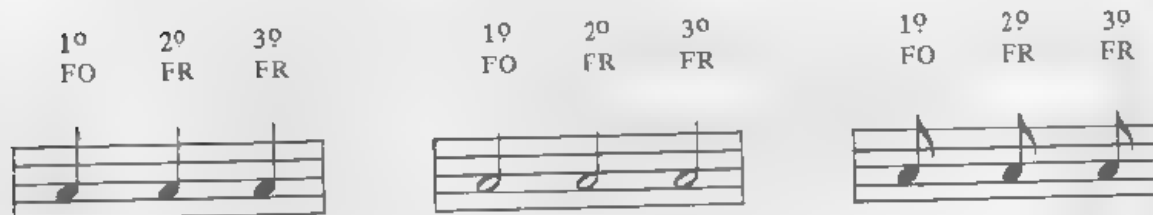
- Como pode ser visto acima os compassos são separados por um traço vertical chamado de *travessão* ou *barra simples*.

Os compassos são denominados de acordo com o número de tempos:

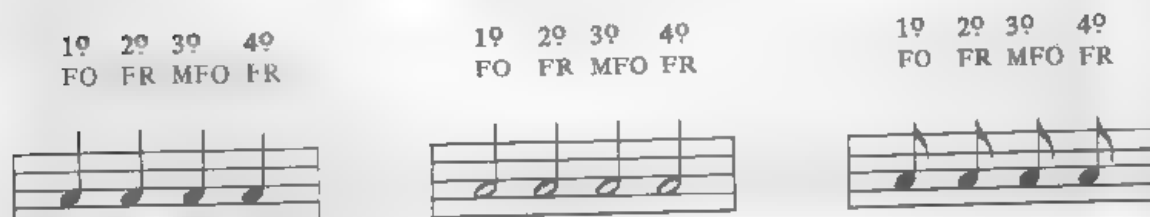
Binário → 2 tempos



Ternário → 3 tempos



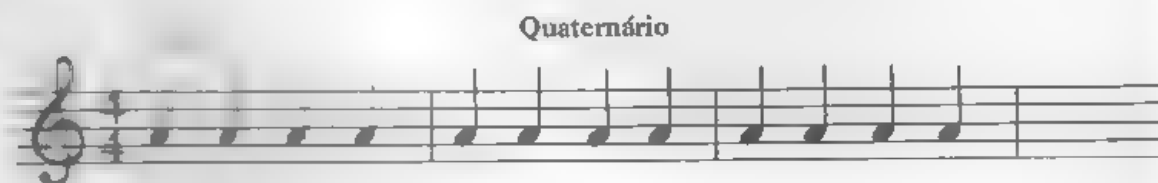
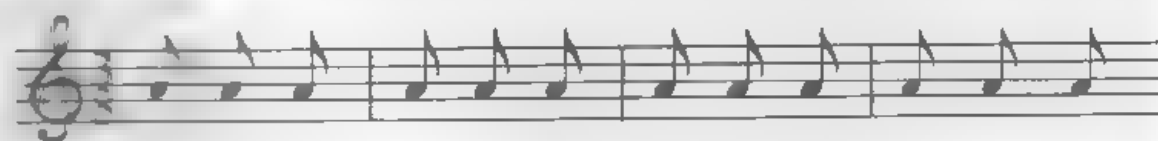
Quaternário → 4 tempos



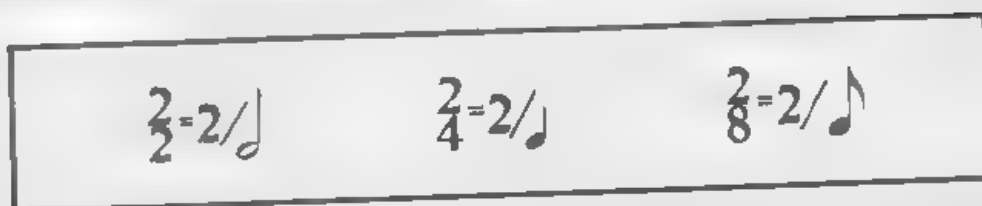
- FO - forte  
FR = fraco  
MFO = meio-forte
- Como foi visto, no compasso binário o 1º tempo é forte e o 2º é fraco, no ternário o 1º é forte e o 2º e 3º são fracos e no quaternário o 1º é forte, o 2º e 4º são fracos e o 3º é meio-forte.

O compasso é representado por uma fração, no início da pauta após a clave, cujo numerador indica o número de tempos (U.T.'s) em cada compasso, e o denominador é o símbolo do valor de cada tempo (unidade de tempo - U.T.), onde,

$\circ = 1$	$\text{half note} = 1/2$	$\text{quarter note} = 1/4$	$\text{eighth note} = 1/8$
-------------	--------------------------	-----------------------------	----------------------------



- Na prática, os denominadores 2, 4 e 8 são mais usados:



### XIII Como identificar o compasso de uma música

É através das pulsações dos tempos fortes e fracos que se sabe o compasso de uma determinada música. Por exemplo, quando se canta:

1º 2º      1º 2º      1º 2º      1º 2º  
 | marcha sol- | dado ca- | beça de pa- | pel —

Sentimos naturalmente uma pulsação forte e outra fraca, logo, trata-se de um compasso binário

Exemplo de música nos compassos binário, ternário e quaternário

Binário (*Ciranda Cirandinha* — canção folclórica)

	1º	2º		1º	2º		1º	2º		1º	2º		1º	2º	
2															
4	—	—	ci-	<u>ran</u> <u>da</u> <u>ci</u> <u>ran</u> -	<u>di</u> <u>nha</u> <u>va</u> <u>mos</u>	<u>to</u> <u>dos</u> <u>ci</u> <u>ran</u> -	<u>dar</u>								

Ternário (*Terezinha de Jesus* — canção folclórica)

	1º	2º	3º		1º 2º 3º		1º 2º 3º		1º 2º 3º		1º
3											
4	—	—	<u>Tere</u> -	<u>zi</u> <u>nha</u> <u>de</u> Je-	<u>sus</u> — <u>de</u> uma	<u>que</u> <u>da</u> <u>foi</u> ao	<u>chão</u>				

Quaternário (*Nesta rua* — canção folclórica)

	1º	2º	3º	4º		1º 2º	3º 4º		1º 2º		4º
4											
4	—	—	—	<u>Se</u> <u>esta</u>	<u>rua</u> <u>se</u> <u>esta</u> <u>rua</u> <u>fosse</u>	<u>mi</u> <u>nha</u>	—	<u>eu</u> <u>man</u> -			



#### XIV Compasso simples

É quando a unidade de tempo é divisível por dois (quatro, oito etc) valores iguais.

Compasso	U.T. = $\text{meia} \div 2 = \text{quarta}$	U.T. = $\text{meia} : 2 = \text{quarta}$	U.T. = $\text{meia} \div 2 = \text{quarta}$
Bimário	$\frac{2}{4}$	$\frac{2}{2}$	$\frac{2}{8}$
Terminário	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{3}{8}$
Quaternário	$\frac{4}{4}$	$\frac{4}{2}$	$\frac{4}{8}$

Unidade de compasso (U.C.) é a figura que sozinha preenche o compasso.

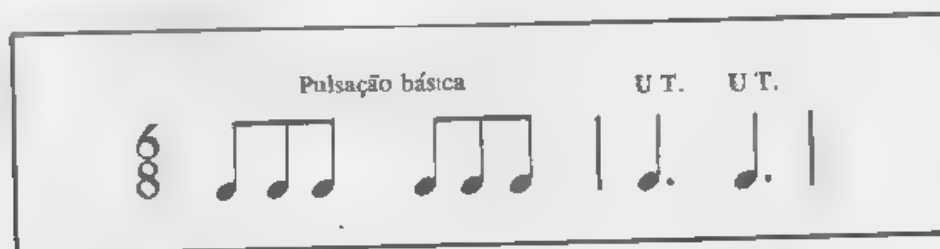
U.T.	U.C.	U.T.	U.C.	U.T.	U.C.
$\text{meia} \div 2 = \text{quarta}$	$\text{meia}$	$\text{meia} \div 3 = \text{quinta}$	$\text{meia}$	$\text{meia} \div 4 = \text{sexta}$	$\text{meia}$

#### XV Compasso composto

É quando a unidade de tempo é um valor divisível por três e representada por uma figura pontuada.

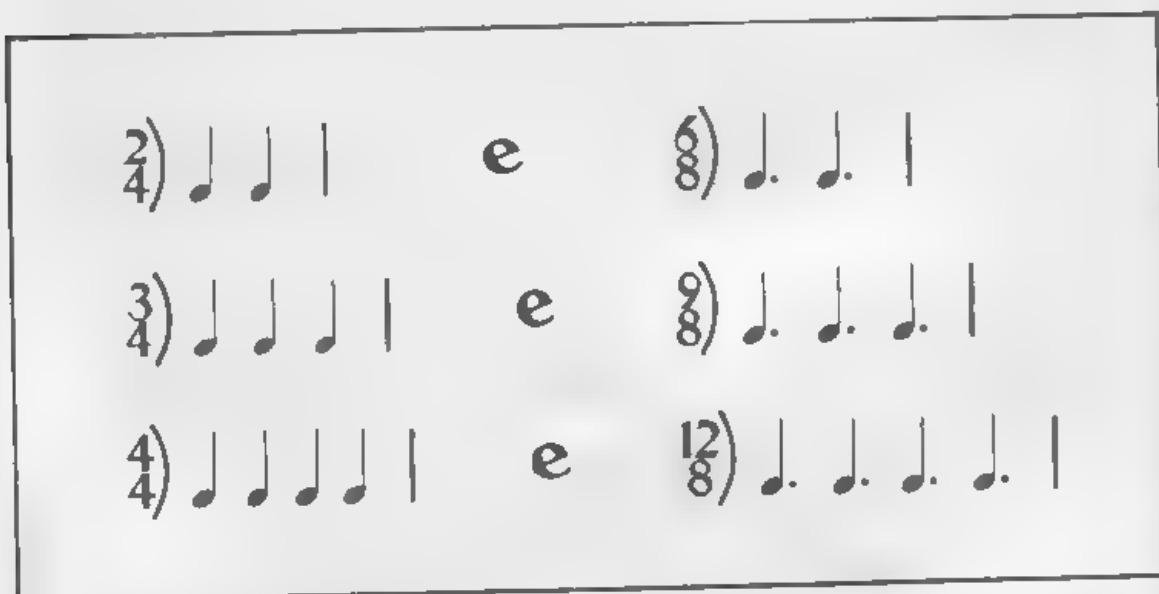
Compasso	U.T. = $\text{meia} \div 3 = \text{terceira}$	U.T. = $\text{meia} \div 3 = \text{terceira}$	U.T. = $\text{meia} \div 3 = \text{terceira}$
3/8	$\frac{3}{8}$	$\frac{6}{4}$	$\frac{6}{16}$
3/4	$\frac{3}{4}$	$\frac{9}{4}$	$\frac{9}{16}$
3/2	$\frac{3}{2}$	$\frac{12}{4}$	$\frac{12}{16}$

- No compasso composto o denominador indica a figurada pulsação básica do compasso : essas figuras agrupadas três a três formam uma unidade de tempo (U T ), e o numerador : total das pulsações básicas



## XVI Compassos correspondentes

Cada compasso simples tem o seu composto correspondente com a diferença de haver uma subdivisão ternária no tempo composto.



- Se temos um compasso composto e queremos saber o seu correspondente divide-se o numerador por três e o denominador por dois.

Ex.  $\frac{6}{8} \div \frac{3}{2} = \frac{2}{4}$

- Se quisermos o inverso, isto é, a partir de um compasso simples termos o seu composto, basta multiplicar o numerador por três e o denominador por dois

Ex.  $\frac{4}{4} \times \frac{3}{2} = \frac{12}{8}$

## XVII Barra de compasso

### a) Simples

Separa os compassos



### b) Dupla

Separa um trecho do outro



Ou no sinal de repetição:



### c) Final

Termino de uma música



## XVIII Sinais de repetição

São sinais usados para indicar a repetição de um trecho numa música de modo a evitar a repetição gráfica de notas e compassos

1. Sinal de repetição “ $\%$ ” usado quando o mesmo compasso se repete uma ou mais vezes



- b) Sinal de repetição  $\text{2}$  quando dois compassos com notações diferentes se repetem



- c) Quando se têm três ou mais compassos que se repetem usa-se o sinal de ritornello.

Ex.



- d) Quando um trecho musical deve ser repetido, mas não terminado da mesma forma usa-se a expressão *1ª vez* (indica que o trecho musical deve ser repetido até o compasso anterior ao sinal de *1ª vez* e seguir para *2ª vez*)

Ex.



- e) Quando se repete um trecho musical desde o início usa-se, também, a expressão "*Da capo*" (do começo) ou apenas a abreviatura *D C*. Aplica-se geralmente quando o trecho a ser repetido for longo

Ex.



Da Capo  
ou D C

- f) Quando a repetição não for integral escreve-se no lugar em que ela termina a expressão *Fine*.

Ex



FINI

D C  
al Fine

Na repetição partir de um ponto que não seja início, escreve-se neste ponto o  $\text{f.}$  Usa-se, também, no final do trecho a expressão "Dal segno (do sinal) ou



h) O Sinal  $\oplus$  chamado coda é usado em combinação com o  $\text{f.}$



No exemplo acima, repetiu-se do sinal  $\text{f.}$  ao " $\oplus$ " e continua-se a partir do primeiro compasso após os sinais Dal  $\text{f.}$  al  $\oplus$ , saltando um trecho.

A expressão "Fade out" é usada para indicar que determinado trecho deverá ser repetido várias vezes abaixando, até terminar. Exemplo:



## XIX Intervalo, tom e semitom

a) Intervalo

É a distância entre dois sons

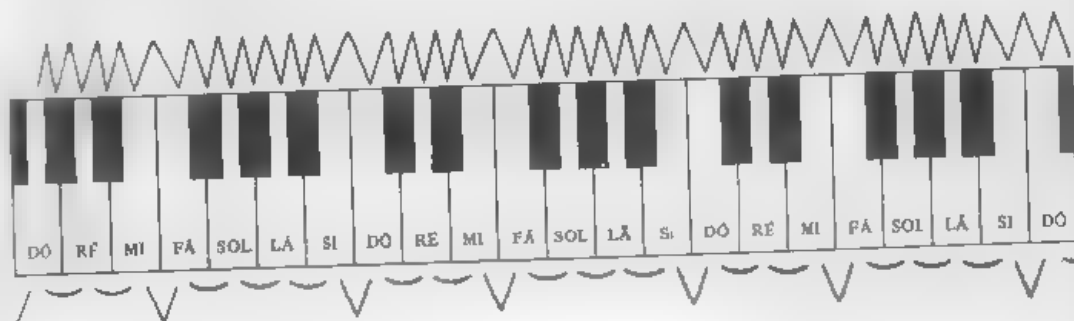
b) Semitom

É o menor intervalo entre dois sons.

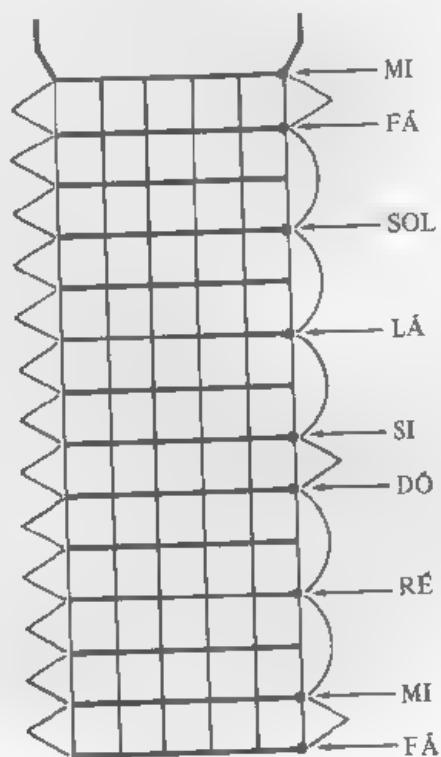
c) Tom

É o intervalo formado por dois semitons.

d) Intervalo de tom e semitom mostrados no teclado do piano e no braço do violão e guitarra



V – Intervalo de semitom (meio-tom)  
 — Intervalo de tom



- Observe que as teclas do piano são separadas uma das outras por intervalos de semitom
- No violão, também, os trastes são separados por intervalos de semitom.

## XX Acidentes musicais

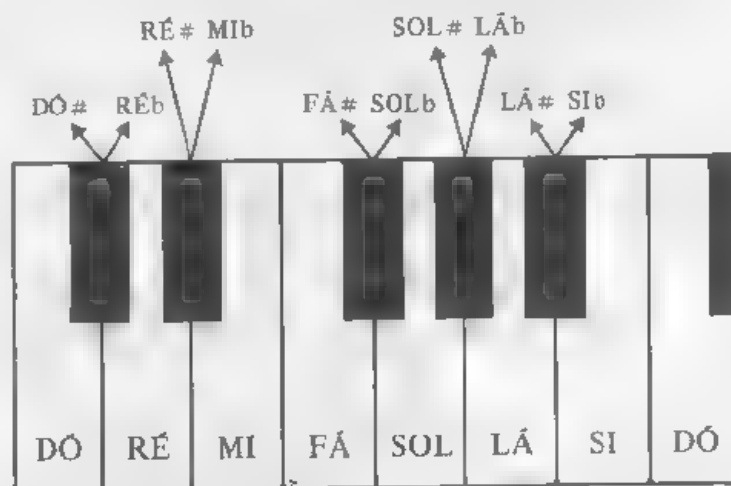
### 1. Sustenido (#)

Eleva o som em um semitom.

### 2. Bemol (b)

Abaixa o som em um semitom.

• Sustenidos e bemóis no teclado do piano e na escala do braço do violão.



	Notas na 1ª corda	Enarmonia
I	MI ou FÁb (corda solta)	enarmônicos
II	FÁ ou MI#	enarmônicos
III	FÁ# ou SOLb	enarmônicos
IV	SOL	
V	SOL# ou LÁb	enarmônicos
VI	LÁ	
VII	LÁ# ou SIb	enarmônicos
VIII	SI ou DÓb	enarmônicos
IX	DÓ ou SI#	enarmônicos
X	DÓ# ou RÉb	enarmônicos
XI	RÉ	
XII	RÉ# ou MIb	enarmônicos
XIII	MI ou FÁb	enarmônicos

• As notas têm nomes diferentes para um mesmo som

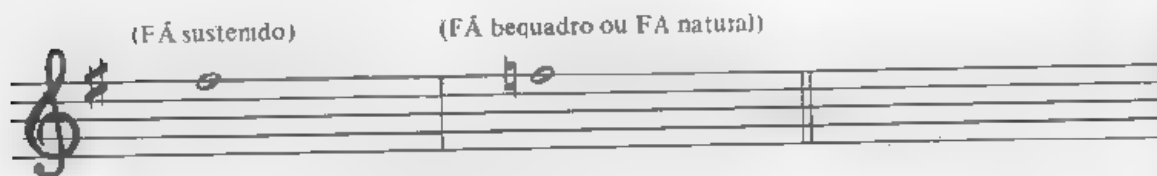


- d) Dobrado-sustenido ( **x** ) sinal de alteração que eleva o som em um tom  
e) Dobrado-bemol ( **bb** ) sinal de alteração que abaixa o som em um tom

Dó <b>x</b> ou Ré	Enarmônicos
Ré <b>bb</b> ou Dó	Enarmônicos

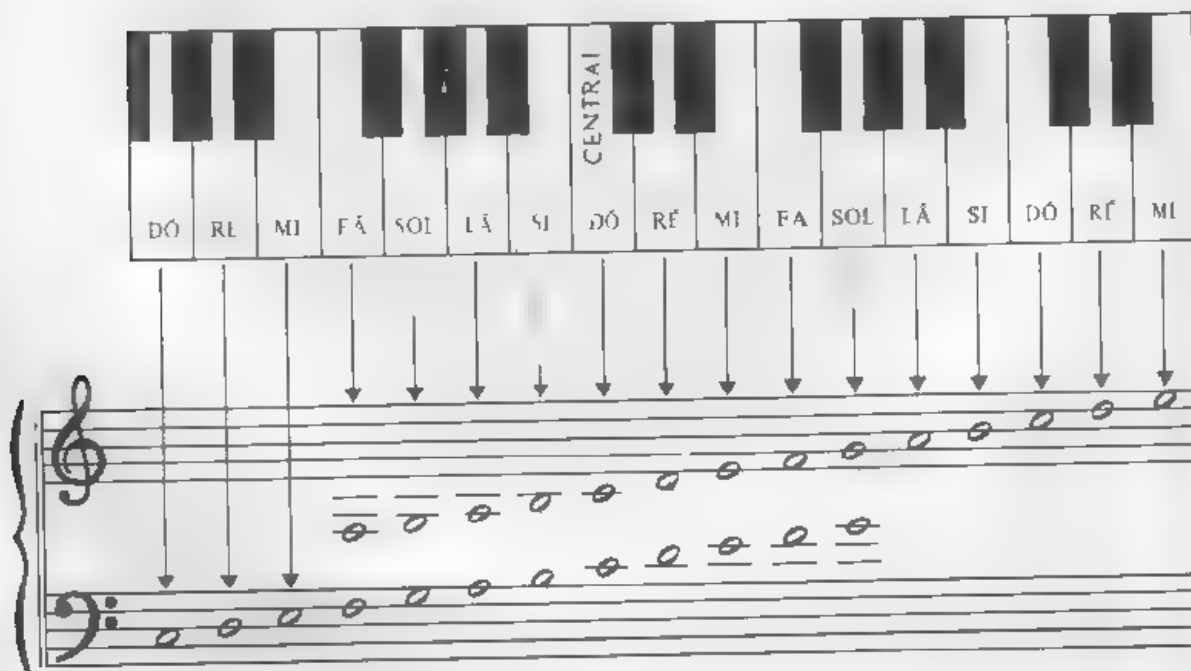
- Em cifra, os sinais de alteração **x** , **bb** não são usados.

- f) Bequadro ( **b** ) sinal de alteração que restitui o som ao seu estado natural.



## XXI Notas do piano na pauta

### a) Notas naturais



b) Notas alteradas

The image displays musical notation on a grand staff (treble and bass clefs) with notes and accidentals. Below the staff, a piano keyboard diagram highlights specific keys. The notes and accidentals shown are:

- Treble Clef:**
  - Notes: F#4, G#4, A#4, B#4, C#5, D#5, E#5, F#5.
  - Accidentals: # (sharp) for F, G, A, B, C, D, E, F.
- Bass Clef:**
  - Notes: F#3, G#3, A#3, B#3, C#4, D#4, E#4, F#4.
  - Accidentals: # (sharp) for F, G, A, B, C, D, E, F.

Below the keyboard diagram, the notes are labeled with their natural names and accidentals:

F#	G#	A#	B#	C#	D#	E#	F#
SOL	LÁ	SI	DÓ	RE	MI	FÁ	SOL

XXII Notas do violão na pauta

CORDAS

The chart displays the notes of a guitar across 12 frets. The frets are labeled I through XII on the left. Each fret has a corresponding row of six staves, labeled I through VI on the left, representing the strings. The notes are written in treble clef. Above the first staff, the string numbers 6, 5, 4, 3, 2, 1 are circled. The fret numbers are written at the end of each row: 0 Traste, 10 Traste, 20 Traste, 30 Traste, 40 Traste, 50 Traste, 60 Traste, 70 Traste, 80 Traste, 90 Traste, 100 Traste, 110 Traste, 120 Traste.

## XXIII Escala

É uma série de sons ascendentes ou descendentes na qual o último será a repetição do primeiro uma oitava acima ou abaixo. A escala pode ser maior ou menor

a) Exemplo de escala maior em Dó (escala modelo), no teclado do piano e no braço do violão.

The diagram illustrates the construction of the C major scale (escala maior em Dó) on a piano keyboard and a guitar fretboard.

**Piano Keyboard:** The keyboard shows the notes SOL, LÁ, SI, DÓ, RÉ, MI, FÁ, SOL, LÁ, SI, DÓ, RÉ, MI, FÁ. The notes DÓ, RÉ, MI, FÁ, SOL, LÁ, SI, DÓ are marked with Roman numerals I through VIII below them, indicating the degrees of the scale.

**Guitar Fretboard:** The fretboard shows the notes DÓ, RÉ, MI, FÁ, SOL, LÁ, SI, DÓ. The notes DÓ, RÉ, MI, FÁ, SOL, LÁ, SI, DÓ are marked with Roman numerals I through VIII above them, indicating the degrees of the scale.

**Interval Diagram:** A diagram shows the interval of an octave (8ª superior and 8ª inferior) between the first and eighth degrees of the scale.

**Scale Diagram:** A diagram shows the scale on a guitar fretboard, with the notes DÓ, RÉ, MI, FÁ, SOL, LÁ, SI, DÓ marked with Roman numerals I through VIII above them.

- A escala de Dó é o modelo maior por não conter notas alteradas na sua formação.
- Os números romanos sobre cada nota indicam os graus da escala.
- Para construir a escala maior nas demais alturas, basta seguir a mesma estrutura em relação aos intervallos de um grau para outro, isto é, intervalo de semitons entre os graus III - IV e VII - VIII, e de tom entre os demais graus.
- Grau é o nome dado a cada nota da escala. É representado por algarismo romano.

b) Formação da escala de Fá maior e Sol maior no piano.

FÁ MAIOR

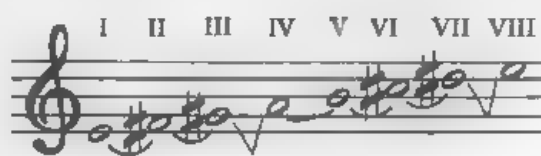
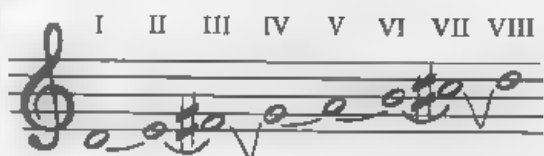
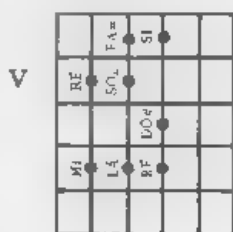
The diagram illustrates the F major scale. At the top, a musical staff in treble clef shows the scale from I to VIII degrees. The notes are: I (F), II (G), III (A), IV (Bb), V (C), VI (D), VII (E), and VIII (F). Dashed lines connect these notes to a piano keyboard below. The keyboard shows the following sequence of keys from left to right: MI (white), FÁ (black), SOL (white), LÁ (black), SI (white), DÓ (white), RÉ (black), MI (white), FÁ (black), and SOL (white). The black keys FÁ, LÁ, and RÉ are highlighted with black arrows pointing to them from the staff.

SOL MAIOR

The diagram illustrates the G major scale. At the top, a musical staff in treble clef shows the scale from I to VIII degrees. The notes are: I (G), II (A), III (B), IV (C), V (D), VI (E), VII (F#), and VIII (G). Dashed lines connect these notes to a piano keyboard below. The keyboard shows the following sequence of keys from left to right: SOL (white), LÁ (black), SI (white), DÓ (white), RÉ (black), MI (white), FÁ (black), SOL (white), LÁ (black), and SI (white). The black keys LÁ, RÉ, and FÁ are highlighted with black arrows pointing to them from the staff.

Na escala de Fá maior o Si foi bemolizado (Si $\flat$ ) para caracterizar meio tom entre o III e IV graus. Na escala de Sol maior o Fa foi sustenizado (Fá $\sharp$ ) para caracterizar meio tom entre o VII e o VIII graus. Por isso cada escala tem na sua formação um determinado número de sustenidos e bemóis (ver págs. 65 e 66)

c) Formação da escala de Ré maior e Mi maior no violão.

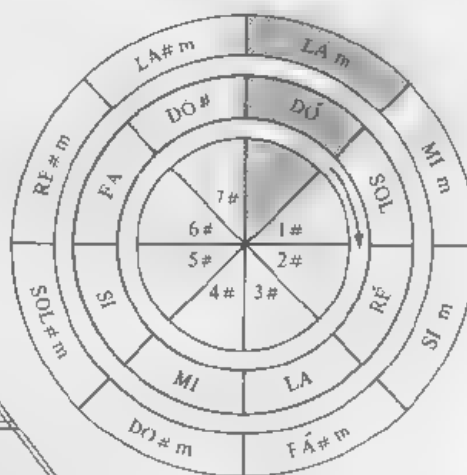


- Na escala de Ré maior o Fá e o Dó foram sustenizados (Fá#, Dó#) para caracterizar o meio tom do III para o IV grau, e do VII para o VIII. E na escala de Mi maior o Fá, Dó, Sol e Ré foram sustenizados (Fá#, Dó#, Sol#, Ré#) para caracterizar os intervalos naturais à formação da escala maior.
- Observe que o desenho das notas no braço do violão é o mesmo mudando apenas a posição, isto é, a primeira nota da escala muda da quinta para a sétima casa do braço do violão, mantendo a estrutura.
- As escalas menores serão estudadas em aulas posteriores.

XXIV Sustenidos e bemóis encontrados nas tonalidades maiores e menores pelo ciclo das quintas

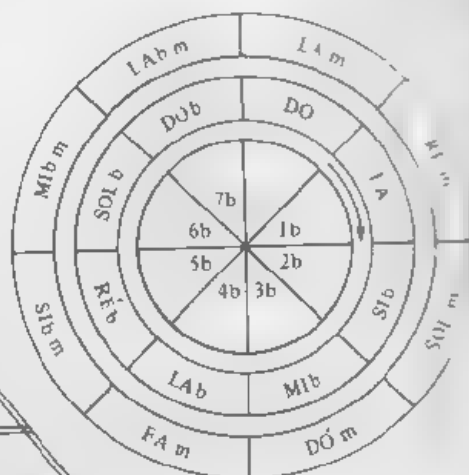
a) Sustenidos

Tonalidade	Quantos acidentes	Quais
Dó maior		
Lá menor		
Sol maior	1 #	Fá#
Mi menor		
Ré maior	2 #	Fá# Dó#
Si menor		
Lá maior	3 #	Fá# Dó# Sol#
Fá# menor		
Mi maior	4 #	Fá# Dó# Sol# Ré#
Dó# menor		
Sol# maior	5 #	Fá# Dó# Sol# Ré# Lá#
Si# menor		
Lá# maior	6 #	Fá# Dó# Sol# Ré# Lá# Mi#
Fá# maior		
Si# maior	7 #	Fá# Dó# Sol# Ré# Lá# Mi# Si#



## b) Bemóis

Tonalidade	Quantos	Quais
Dó maior		
Lá menor		
Fá maior	1 b	Sib
Re menor		
Sib maior	2 b	Sib Mib
Sol menor		
Mib maior	3 b	Sib Mib Láb
Dó menor		
Láb maior	4 b	Sib Mib Láb Réb
Fá menor		
Réb maior	5 b	Sib Mib Láb Réb Solb
Sib menor		
Solb maior	6 b	Sib Mib Láb Réb Solb Dób
Mib menor		
Dób maior	7 b	Sib Mib Láb Réb Solb Dób Fab
Láb menor		



## XXV Armadura de clave

São os sinais de alteração correspondentes à escala colocados após a clave, como é visto no exemplo abaixo.

O Fá# na armadura da clave indica que a tonalidade é de Sol maior ou Mi menor, ambos relativos. As notas correspondentes aos sinais de alteração serão naturalmente alteradas no decorrer da escrita musical e para anular o seu efeito, se faz necessário o uso do bequadro (  $\square$  ) que restitui o som ao seu estado normal

A seguir será mostrada a armadura de clave de todas as escalas

### a) Armadura de sustenidos

Sol maior e Mi menor	Ré maior e Si menor	Lá maior e Fá# menor	Mi maior e Dó# menor	Si maior e Sol# menor	Fá# maior e Ré# menor	Dó# maior e Lá# menor
-------------------------	------------------------	-------------------------	-------------------------	--------------------------	--------------------------	--------------------------

Musical notation for the key signatures with sharps. Each key signature is shown on a single staff with a treble clef. The notes are: Sol maior e Mi menor (F#), Ré maior e Si menor (F# and C#), Lá maior e Fá# menor (F#, C#, and G#), Mi maior e Dó# menor (F#, C#, G#, and D#), Si maior e Sol# menor (F#, C#, G#, D#, and A#), Fá# maior e Ré# menor (F#, C#, G#, D#, A#, and E#), and Dó# maior e Lá# menor (F#, C#, G#, D#, A#, E#, and B#).

### b) Armadura de bemóis

Fá maior e Ré menor	Sib maior e Sol menor	Mib maior e Dó menor	Láb maior e Fá menor	Réb maior e Sib menor	Solb maior e Mib menor	Dób maior e Láb menor
------------------------	--------------------------	-------------------------	-------------------------	--------------------------	---------------------------	--------------------------

Musical notation for the key signatures with flats. Each key signature is shown on a single staff with a treble clef. The notes are: Fá maior e Ré menor (Bb), Sib maior e Sol menor (Bb and Fb), Mib maior e Dó menor (Bb, Fb, and Db), Láb maior e Fá menor (Bb, Fb, Db, and Ab), Réb maior e Sib menor (Bb, Fb, Db, Ab, and Eb), Solb maior e Mib menor (Bb, Fb, Db, Ab, Eb, and Cb), and Dób maior e Láb menor (Bb, Fb, Db, Ab, Eb, Cb, and Gb).

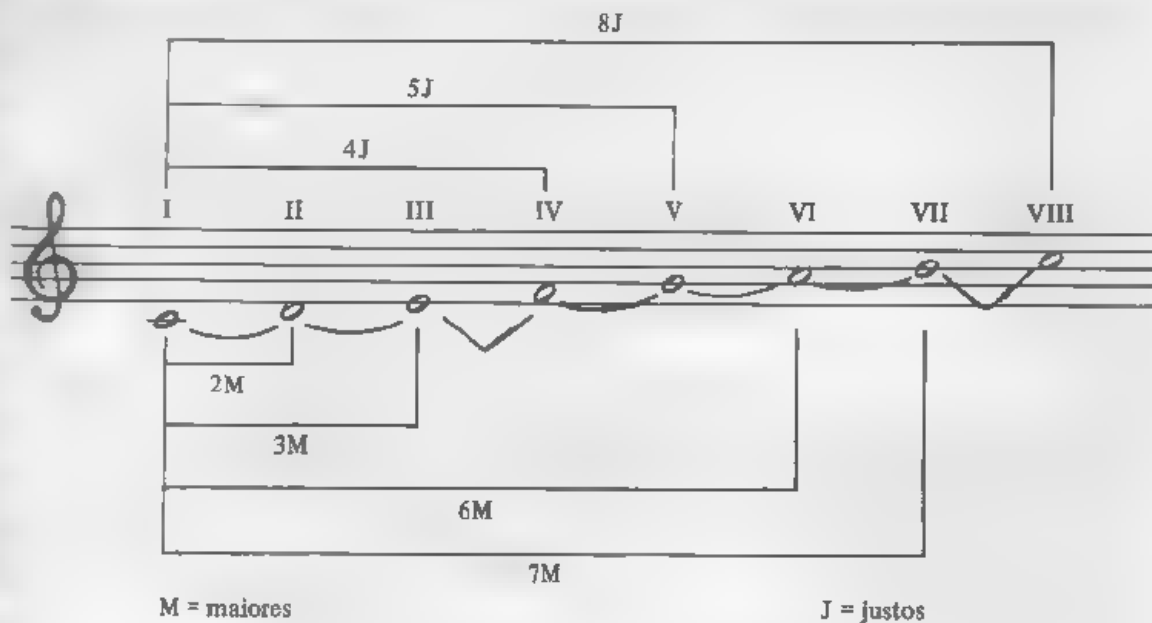


## XXVI Classificação dos intervalos

Como já foi visto, intervalo é a distância (diferença de altura) entre dois sons. Podem ser maiores, menores, justos, aumentados e diminutos.

A classificação dos intervalos é feita entre a tônica (primeira nota, da escala, ou grau I) e os demais graus da escala.

- a) Escala maior com seus graus e intervalos (maiores e justos) formada a partir da tônica.



- b) Intervalos menores, diminutos e aumentados.

Para se obter os intervalos menores abaixa-se de um semitom os intervalos maiores.

Para os diminutos, abaixa-se um semitom dos justos ou menores. Elevando-se os justos e os maiores em um semitom, obtêm-se os intervalos aumentados.

Dó-Ré	2M	2ª maior
Dó-Réb	2m	2ª menor
Dó-Ré#	2aum	2ª aumentada

Dó-Sol	5J	5ª justa
Dó-Solb	5 dim	5ª diminuta
Dó-Sol#	5aum	5ª aumentada

Dó-Sib	7m	7ª menor
Dó-Sibb	7 dim	7ª diminuta

- Aumentando a sétima menor em meio tom, obtém-se a sétima diminuta, sendo o intervalo da sétima diminuta enarmônico com o de sexta maior.

- c) Intervalos ascendente e descendente, melódico e harmônico, simples e composto, natural e invertido

1) Ascendente

Quando o primeiro som é mais grave que o seguinte.

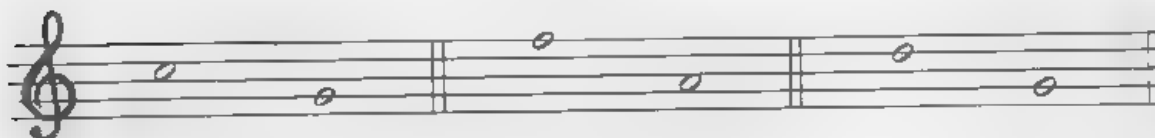
Ex.



2) Descendente

Quando o primeiro som é mais agudo que o seguinte.

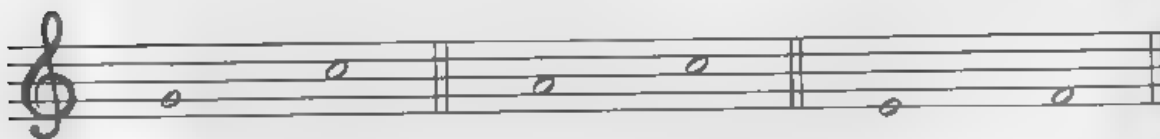
Ex.



3) Melódico

Quando os sons são ouvidos consecutivamente.

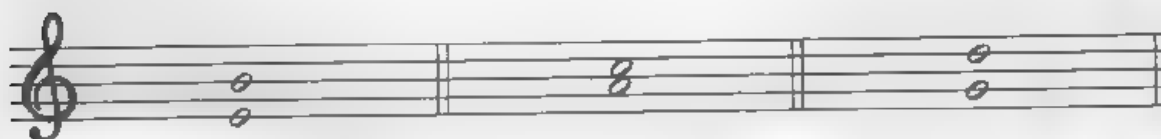
Ex.



4) Harmônico

Quando os sons são ouvidos simultaneamente.

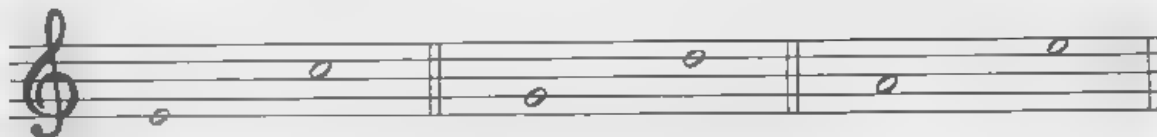
Ex.



### 5) Simples

É o que não ultrapassa a oitava.

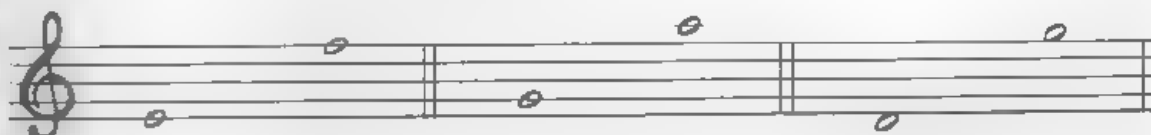
Ex.



### 6) Composto

É o que ultrapassa a oitava.

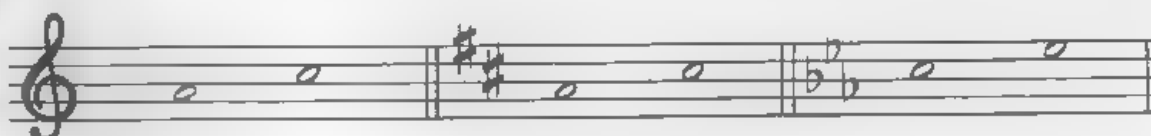
Ex.



### d) Intervalo natural

É o intervalo entre notas que pertencem a tonalidade.

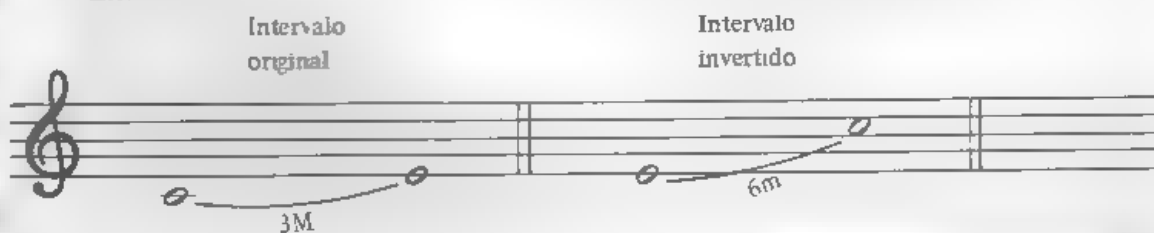
Ex.



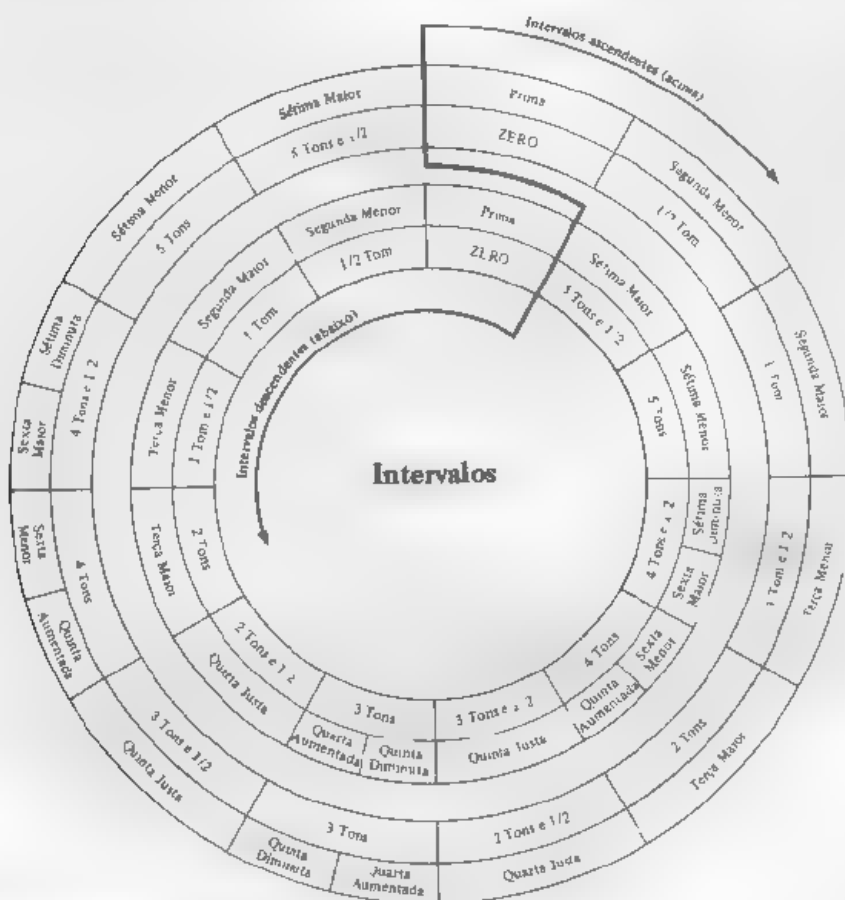
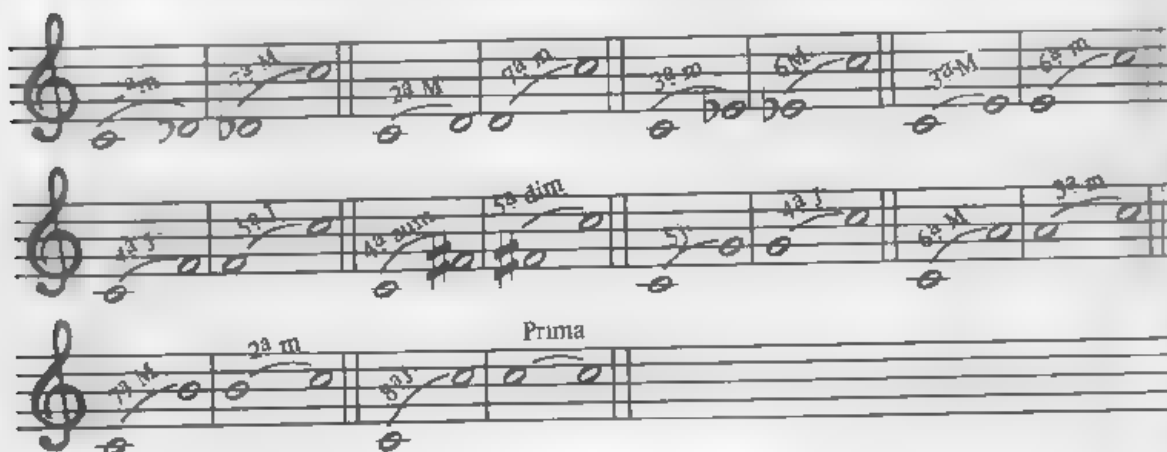
### e) Intervalo invertido

É quando se troca a posição das notas.

Ex.

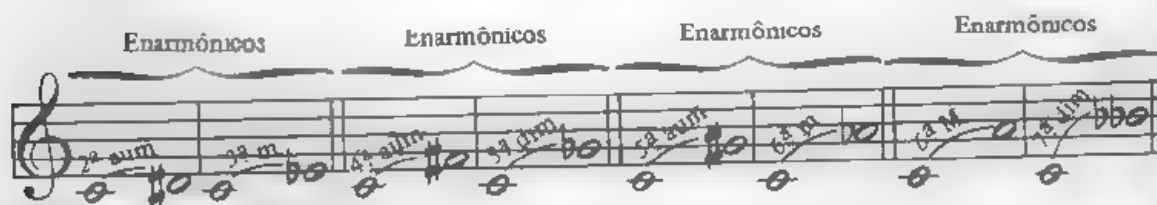


Na inversão dos intervalos, os maiores se transformam em menores e vice-versa. Os aumentados em diminutos e vice-versa e os justos permanecem justos.



#### f) Intervalos enarmônicos

São intervalos com sons iguais e nomes diferentes.



## XXVII Formação da escala menor natural

Nesta escala os graus III, VI e VII são abaixados ( $bIII$ ,  $bVI$  e  $bVII$ ) em relação à escala maior. Os intervalos de semitons ficam entre os graus II-III e V-VI. Os intervalos de tom ficam entre os demais graus.

### a) Escala de Lá menor natural com seus graus e intervalos formados a partir da tônica

Diagram illustrating the formation of the A natural minor scale (Lá menor natural) on a treble clef staff. The scale degrees are labeled: I, II,  $bIII$ , IV, V,  $bVI$ ,  $bVII$ , VIII. The intervals between degrees are indicated: 2M (between I and II), 3m (between II and  $bIII$ ), 4J (between  $bIII$  and IV), 5J (between IV and V), 6m (between V and  $bVI$ ), 7m (between  $bVI$  and  $bVII$ ), and 8J (between  $bVII$  and VIII).

### b) Escalas relativas.

As escalas maior e menor natural são formadas pelas mesmas notas, mas com tônicas diferentes, daí serem relativas uma da outra

Ex 1. Dó maior e Lá menor natural. Diagram illustrating the relationship between D major (Dó maior) and A natural minor (Lá menor natural) scales. The D major scale is shown above the A natural minor scale. Both scales share the same notes: D, E, F#, G, A, B, C#, D. The D major scale has two sharps (F# and C#), while the A natural minor scale has no sharps or flats.

Ex 2. Sol maior e Mi menor natural. Diagram illustrating the relationship between G major (Sol maior) and E natural minor (Mi menor natural) scales. The G major scale is shown above the E natural minor scale. Both scales share the same notes: G, A, B, C, D, E, F#, G. The G major scale has one sharp (F#), while the E natural minor scale has no sharps or flats.

Como se vê no exemplo acima, as escalas relativas de Sol maior e Mi menor têm o mesmo acidente (Fá#). Sendo assim, a armadura de clave indica sempre a tonalidade maior ou menor relativa e vice-versa. O contexto harmônico é que vai indicar a tonalidade maior ou menor de uma música

## **PARTE 2**

**CIFRAGEM, NOÇÕES DE ESTRUTURA, ANÁLISE FUNCIONAL  
DOS ACORDES E HARMONIA MODAL**

## I Acorde e acorde arpejado

### a) Acorde

É o conjunto de três ou mais sons ouvidos simultaneamente.



### b) Acorde arpejado

É quando as notas de um acorde são tocadas sucessivamente. No violão usa-se dizer, também, acorde dedilhado.



## II Cifra

Cifras são símbolos criados para representar o acorde de uma maneira prática. A cifra, composta de letras, números e sinais. É o sistema predominantemente usado em música popular para qualquer instrumento.

Em cifra os nomes Lá, Si, Dó, Ré, Mi, Fá e Sol, são substituídos pelas sete primeiras letras do alfabeto.

A	-	LÁ
B	=	SI
C		DÓ
D		RÉ
E		MI
F	-	FÁ
G		SOL

Os números e sinais usados na cifra representam os intervalos da escala, a partir da nota fundamental, em que são formados os acordes.

Tomemos o exemplo do acorde C7(#9).

C quer dizer Dó. O número 7, o intervalo de sétima menor a partir da fundamental Dó. #9 = ao lado do 9, a nona aumentada.

a) Quadro dos intervalos e símbolos usados na cifragem dos acordes, tomando como exemplo a nota fundamental Dó

NOTAS	ENARMONIA	INTERVALOS	SÍMBOLO	NOME
Dó		1		Fundamental
Réb		2m	b9	Nona menor
Ré		2M	9	Nona (maior)
Ré#	Enarmônicos	2 aum	#9	Nona aumentada
Mib		3m	m	Terça menor
Mi		3M		Terça maior
Fá		4J	4	Quarta (justa)
			11	Décima primeira (justa)
Fá#	Enarmônicos	4 aum	#11	Décima primeira aumentada
Solb		5 dim.	b5	Quinta diminuta
Sol		5J		Quinta (justa)
Sol#	Enarmônicos	5 aum.	#5	Quinta aumentada
Láb		6m	b6	Sexta menor
			b13	Décima terceira menor
Lá	Enarmônicos	6M	6	Sexta (maior)
			13	Décima terceira (maior)
Sibb		7 dim.	o ou dim.	Sétima diminuta
Sib		7m	7	Sétima (menor)
Si		7M	7M	Sétima maior

- Na coluna (nome) os termos entre parênteses são subentendidos quando se diz o nome de um determinado acorde.

Ex. 1 –  $C_9^6$  Dó com sexta e nona      Ex. 2 –  $Dm7(9)$  Ré menor com sétima e nona

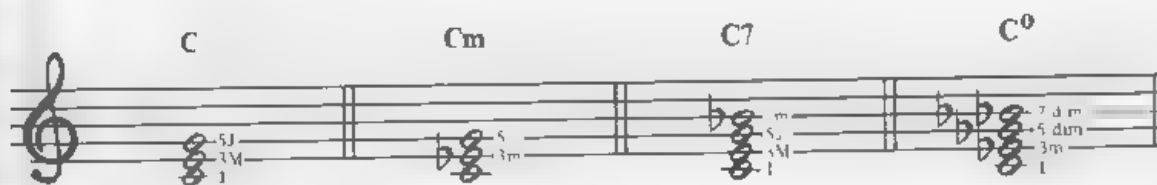
- Enarmonia, como já foi dito, são nomes diferentes para um mesmo som.
- Em cifra usa-se nona ao invés de segunda, já que a nona aparece quase sempre uma oitava acima da segunda na formação do acorde.
- Para maiores esclarecimentos leia, também, as lições sobre formação dos acordes e acordes invertidos (págs. 79 à 83).



## b) O que a cifra estabelece

### 1) Tipo dos acordes (maior, menor, 7ª da dominante, 7ª diminuta, etc)

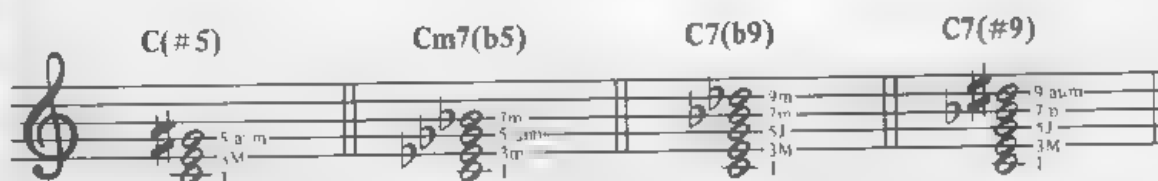
Ex.



- Os números do lado direito das notas correspondem aos intervalos a partir da nota fundamental do acorde
- Como pode ser visto no exemplo acima o acorde maior é representado apenas pela letra C e o menor por um m minúsculo ao lado da letra C, de onde se conclui que a letra C, sozinha, indica 1 (fundamental), 3M e 5J da escala e Cm indica 1 (fundamental), 3m e 5J. Da mesma forma os acordes de 7ª da dominante C7 e 7ª diminuta C°, subentendem os intervalos mostrados no pentagrama acima.

### 2) Eventuais alterações (5ª aumentada ou diminuta, 9ª menor ou aumentada, etc.)

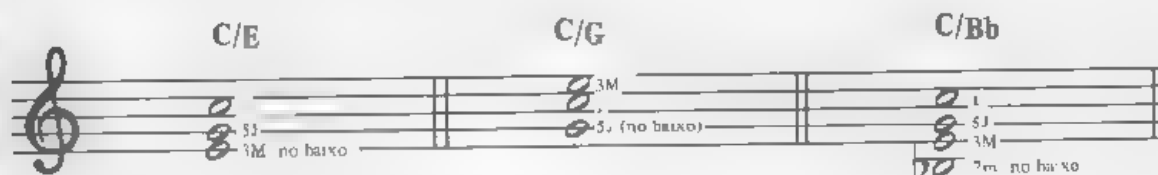
Ex.



- Para separar o som básico do acorde (triade tétrade) das notas acrescentadas, é recomendado o uso do parênteses na cifra, também usados para uma melhor programação visual, como em C(#5), Cm7(b5) etc

### 3) A inversão do acorde (3ª, 5ª ou 7ª no baixo, etc.)

Ex

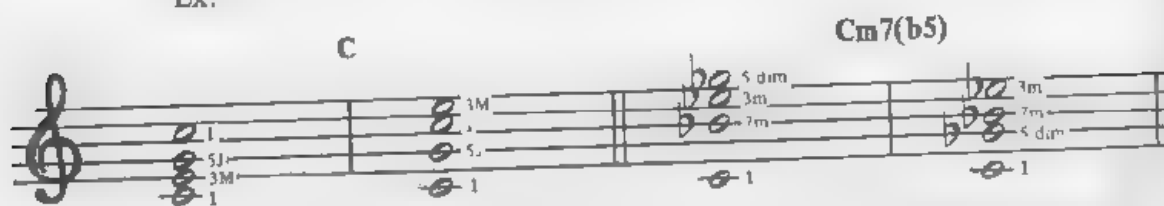


- Baixo é a nota mais grave do acorde.

c) O que a cifra não estabelece (livre escolha do executante)

1) A posição do acorde

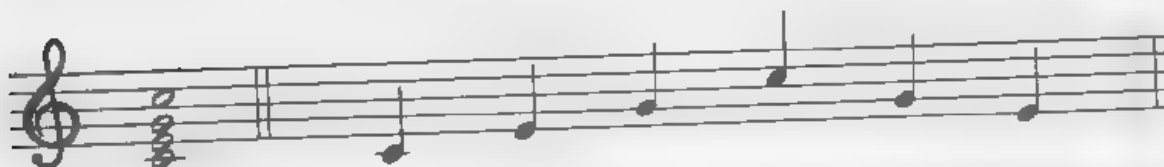
Ex.



- Veja que as notas do acorde na pauta são as mesmas, mas em posições diferentes.

2) A ordem vertical ou horizontal (se o acorde é tocado simultaneamente ou sucessivamente)

Ex.



- Quando um acorde é tocado sucessivamente dizemos que se trata de um acorde arpejado (dedilhado).

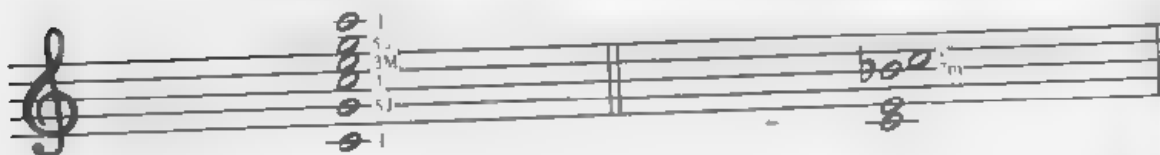
3) Dobramentos e supressões de notas no acorde

Pode-se dobrar, triplicar ou suprimir a quinta justa, dobrar e triplicar a fundamental. O dobramento da terça deve ser evitado (enfraquece o acorde) e a fundamental só pode ser suprimida se um outro instrumento tocar o baixo.

Ex.

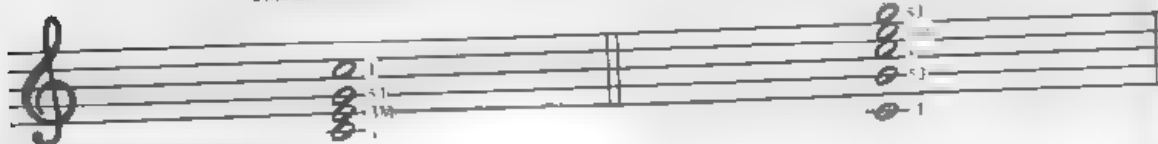
Triplicação da fundamental e dobramento da quinta justa

Supressão da quinta justa



Dobramento da fundamental

Dobramento da fundamental e quinta justa



### III Formação do acorde

O acorde pode ser formado por três, quatro ou mais sons. Quando formado por três sons é chamado de **tríade**, por quatro sons de **tétrade** e por mais de quatro sons, de **tétrade com nota acrescentada**.

#### a) Tríade

A tríade é formada pelo agrupamento de três notas separadas por intervalos de terças e pode ser maior, menor, diminuta ou aumentada.

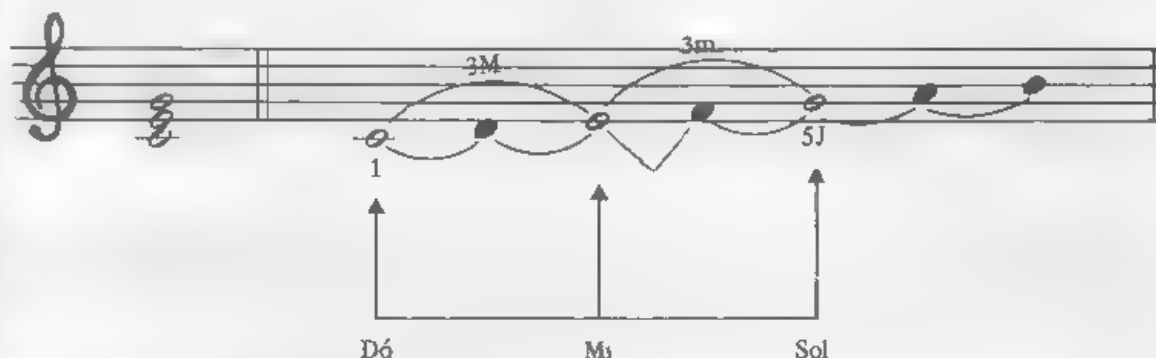
##### 1) Formação da tríade maior

A tríade maior é formada pela fundamental (1), terça maior (3M) e quinta justa (5J) e se caracteriza, também, pela superposição de uma terça maior e uma terça menor.

- Nos exemplos são mostradas as tríades e tétrades associadas às escalas dos acordes. Para melhor compreensão deste capítulo leia, também, a Parte 5

Ex.

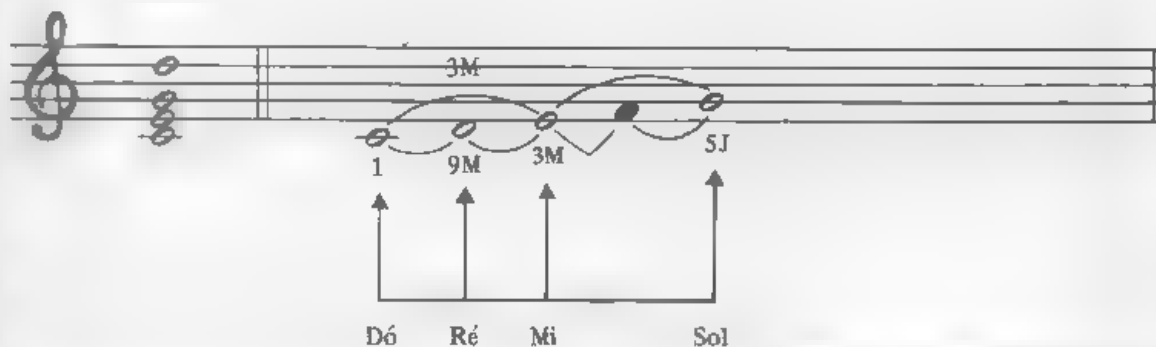
C



- A primeira nota do acorde é chamada fundamental (1),
- O acorde maior e menor com a nona adicionada [ Ex. C (add9) ] é uma tríade com uma nota acrescentada.

Ex.

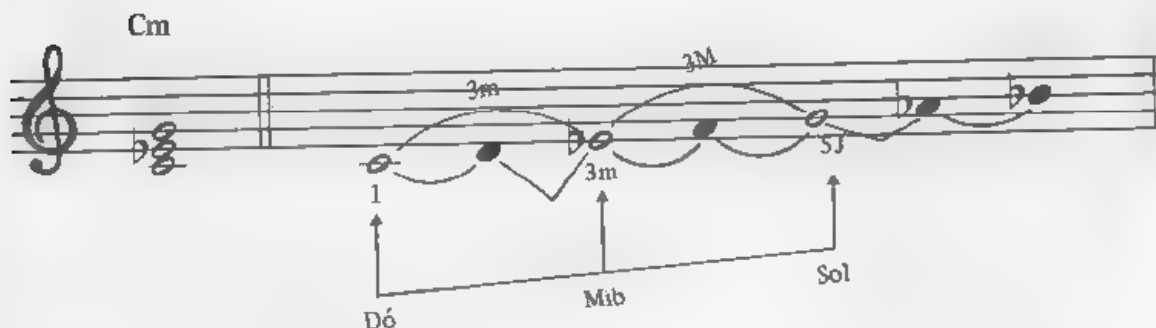
C(add9)



## 2) Formação da tríade menor

A tríade menor é formada pela fundamental (1), terça menor (3m) e quinta justa (5J) que se caracteriza, também, pela superposição de uma terça menor e maior.

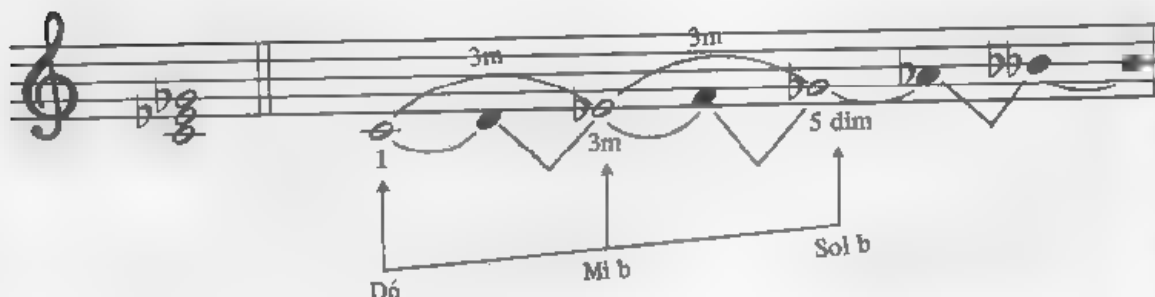
Ex.



## 3) Formação da tríade diminuta

A tríade diminuta é formada pela fundamental (1), terça menor (3m) e quinta diminuta (5 dim) e se caracteriza, também, pela superposição de duas terças menores.

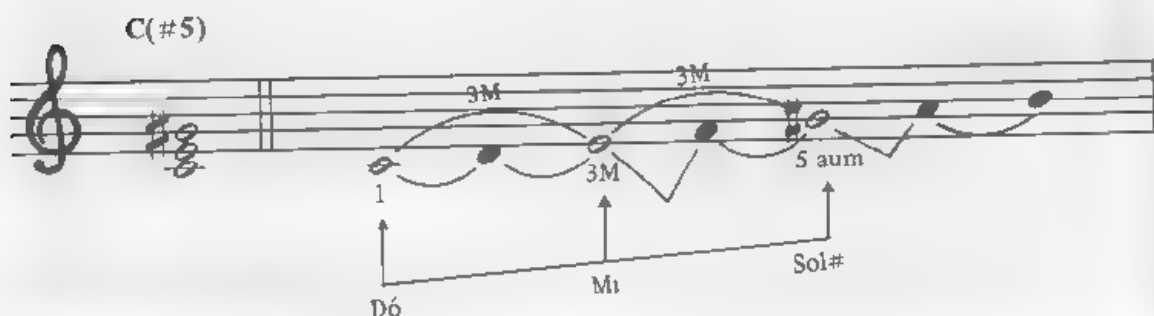
Ex.



## 4) Formação da tríade aumentada

A tríade aumentada é formada pela fundamental (1), terça maior (3M) e quinta aumentada (5 aum) e se caracteriza, também, pela superposição de terças maiores.

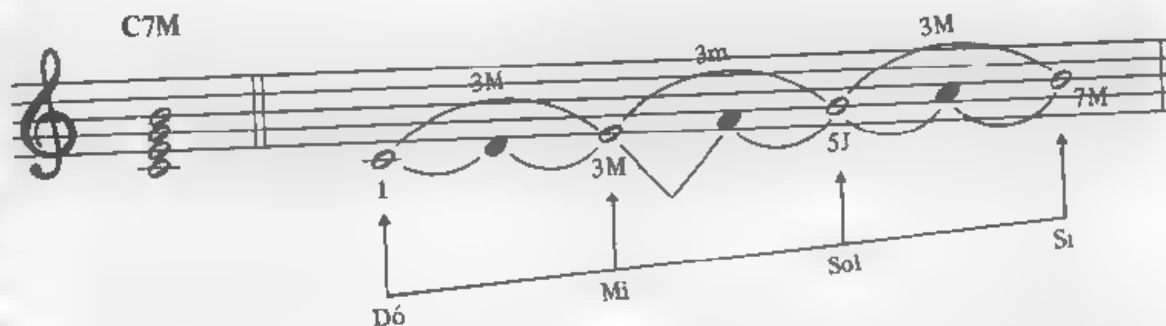
Ex



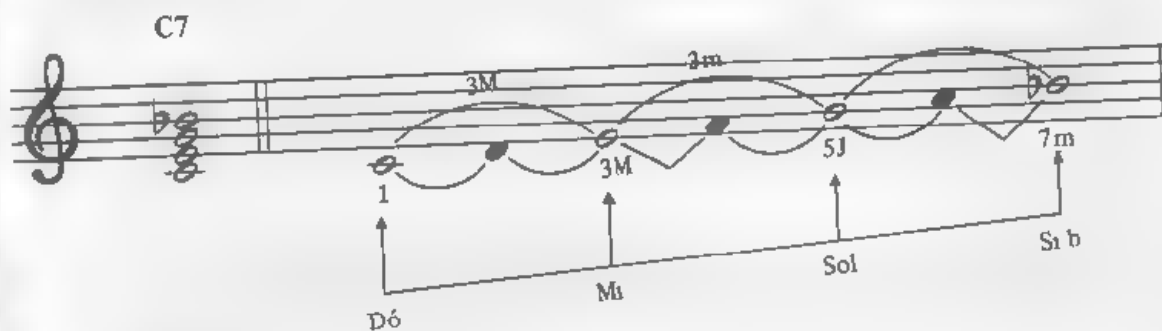
b) **Tétrade**

A téttrade é formada pelo agrupamento de quatro sons separados por intervalos de terças superpostas.

Ex.

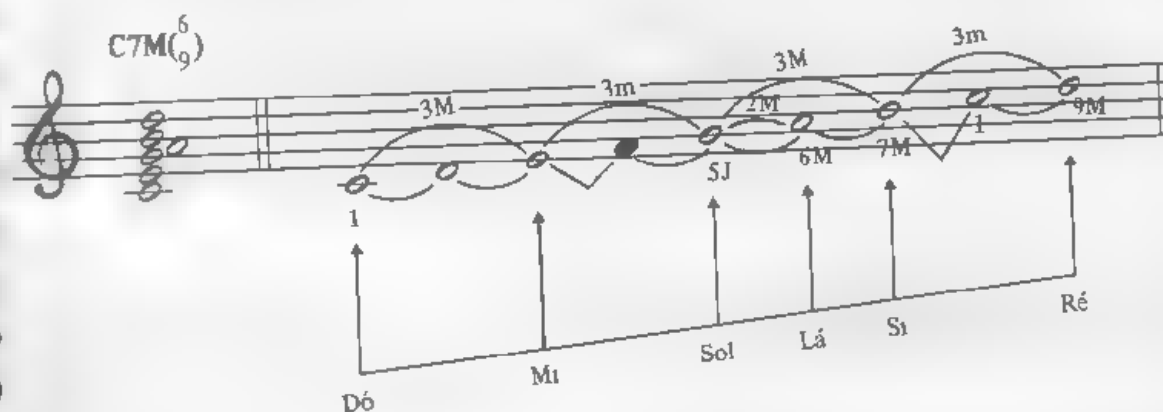


Ex



c) **Tétrade com nota acrescentada**

Ex.

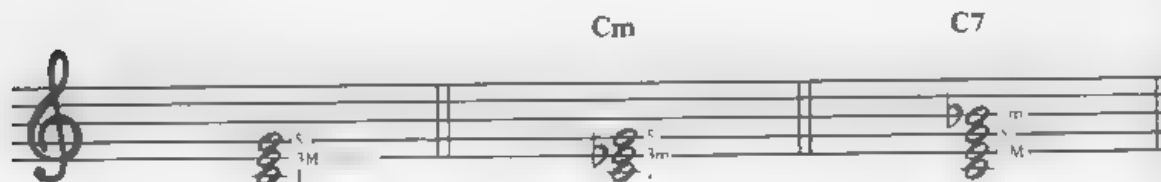


- Use os parênteses na cifra para se separar o som básico da tríade, ou mesmo para melhor programação visual, tais como C(#5), Cm(7M), etc.

#### IV Acorde no seu estado fundamental

Quando a fundamental (1) está no baixo (nota mais grave do acorde) diz-se que o acorde está no seu estado fundamental.

Ex.

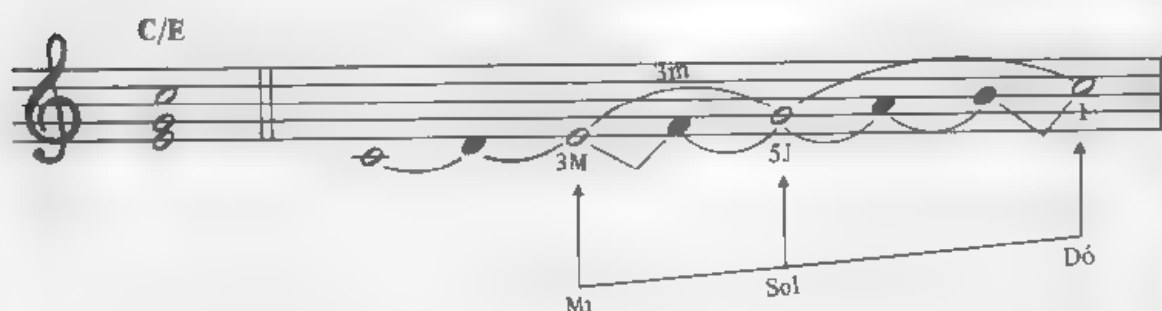


#### V Acorde invertido

É quando a terça, a quinta ou a sétima vai para o baixo, isto é, fica sendo a nota mais grave do acorde. Quando a terça vai para o baixo, diz-se que o acorde está na primeira inversão, quando é a quinta que vai para o baixo, tem-se uma segunda inversão, e quando vai a sétima, uma terceira inversão.

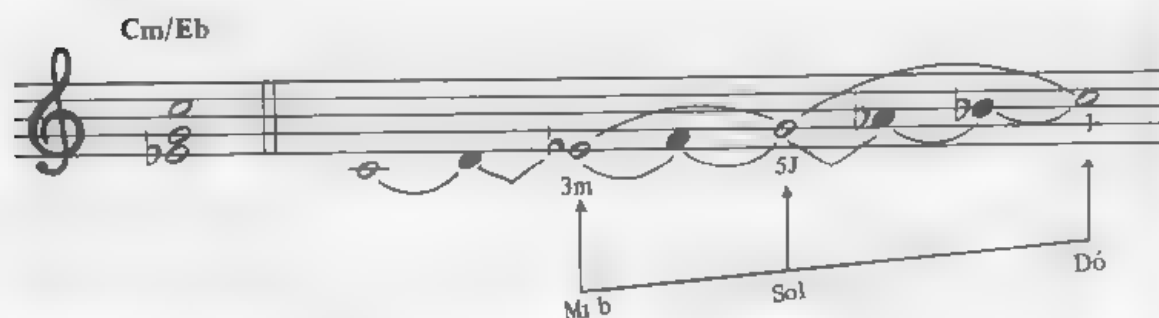
a) Acorde maior e menor na primeira inversão (terça no baixo)

Ex. 1



- No acorde invertido o numerador indica a fundamental e o denominador a nota do baixo.

Ex. 2



b) Acorde maior e menor na segunda inversão (quinta no baixo)

Ex. 1

C G

5J 4J 3M 3M

Sol Dó Mi

Ex. 2

Cm/G

5J 4J 3m 3m

Sol Dó Mi b

c) Acorde com sétima na terceira inversão (sétima no baixo)

Ex. 1

C/Bb

7m 3M 3M 4J 1

Si b Sol Dó

Ex. 2

Cm Bb

7m 3m 3m 5J 4J

Si b Sol Dó

## VI Tonalidade, tom e categoria dos acordes

### A) Tonalidade e Tom

#### a) Tonalidade

É um sistema de sons baseado nas escalas maior, menor harmônica, menor melódica e menor natural. Ao ouvir uma escala observe que os sentidos das notas repousa em certos graus, devido às atrações que uns exercem sobre os outros. O repouso absoluto é feito no I grau (função tônica), centro de todos os movimentos.

#### b) Tom

É a altura onde se realiza a tonalidade, já que existe uma série de tons em diferentes alturas. Por exemplo: se a tônica de uma música for a nota Lá, quer dizer que a tonalidade se realiza no tom de Lá (maior ou menor).

- Como se vê, filosoficamente existe diferença entre tonalidade e tom. Na prática, porém, eles se confundem, tendo o mesmo significado. Exemplo: tonalidade de Ré maior ou tom de Ré maior.

### B) Categoria dos Acordes

#### a) Categoria maior

Os acordes da categoria maior se caracterizam pela fundamental, terça maior, quinta justa e nunca possuem a sétima menor.

Ex.                      C    C7M

#### b) Categoria menor

Os acordes da categoria menor se caracterizam pela fundamental, terça menor e a quinta justa.

Ex                      Cm    Cm7

#### c) Categoria de acorde de sétima da dominante

Os acordes de sétima da dominante se caracterizam pelo trítono formado entre a terça maior e a sétima menor, dando origem ao som preparatório ou de tensão do acorde de sétima da dominante. O trítono é o intervalo entre duas notas separadas por três tons (ver pág. 87 à 90).

Ex.    V7    G7



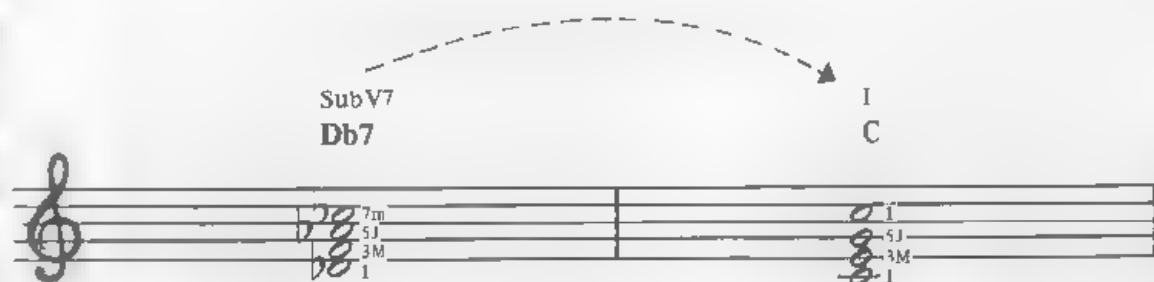
A denominação dada a esta categoria como sendo de sétima da dominante deve-se ao fato de ser este acorde construído diatonicamente sobre o V grau da escala maior, grau da função dominante (ver função dos acordes, pág. 91).

Ex.



Ainda na categoria dos acordes de sétima da dominante, temos o *Sub V7* que é o acorde de *substituto do V7* com a fundamental uma quarta aumentada abaixo. O *Sub V7* é encontrado um semitom acima do acorde onde vai resolver.

Ex.

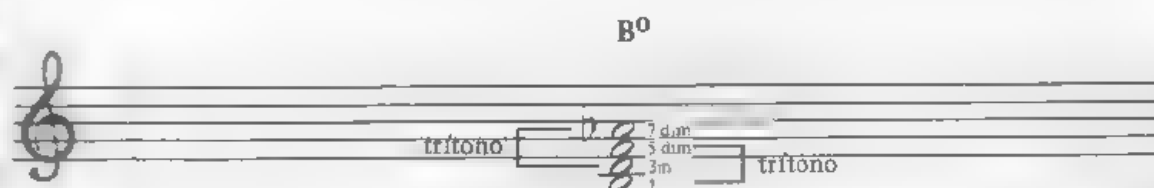


- A seta tracejada na resolução *Sub V7*  $\rightarrow$  *I* indica o movimento do baixo descendente por semitom.

#### d) Categoria de acorde de sétima diminuta

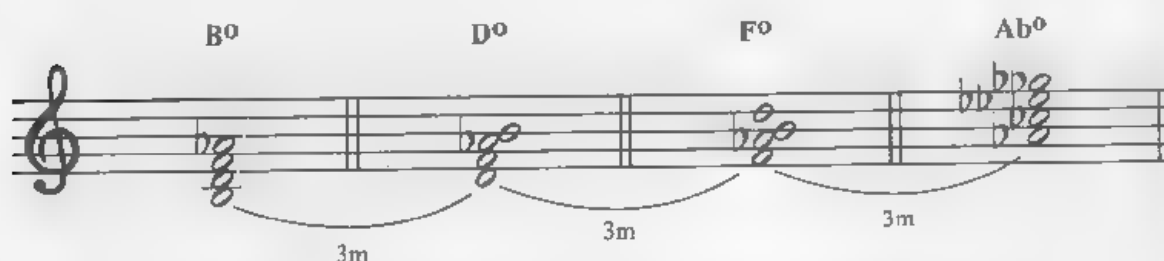
Caracteriza-se pela terça menor, quinta diminuta e sétima diminuta. É construído diatonicamente sobre o VII grau da escala menor harmônica, grau este de função dominante. Caracteriza-se, também, pela presença de dois trítomos (ver pág. 89)

Ex.



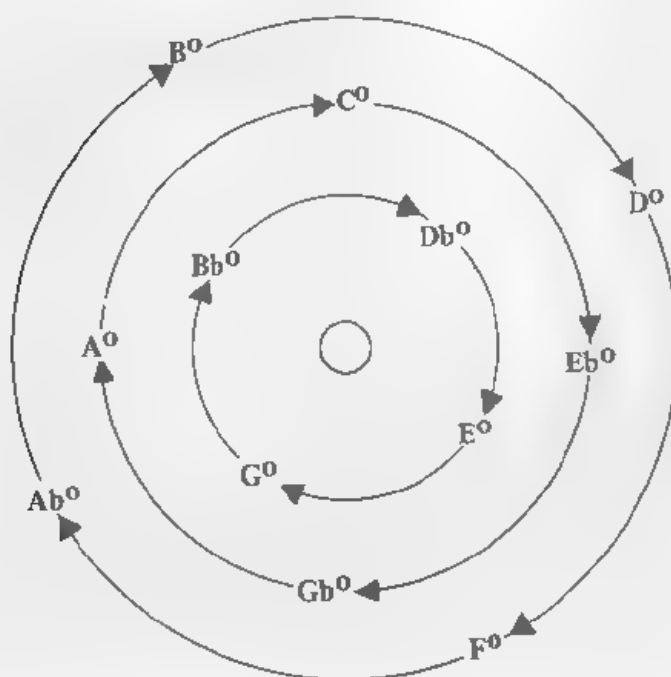
Pelo fato das notas do acorde de sétima diminuta estarem separadas por intervalos de terça menor (dividindo a oitava em quatro partes iguais) um mesmo acorde de sétima diminuta pode ser desdobrado em quatro, isto é, cada uma das quatro notas pode ser a fundamental de um novo acorde de sétima diminuta, mantendo o som e sendo portanto acordes equivalentes

Ex.



- As fundamentais dos acordes estão separadas por intervalos de terça menor
- São três os acordes de sétima diminuta (Bº, Cº e Dbº). Os demais são inversões ou desdobramentos desses três.

#### Círculo dos acordes de 7ª diminuta



- O círculo "O" na cifra do acorde de sétima diminuta simboliza o círculo fechado resultante da superposição das três terças menores que formam o acorde diminuto, razão pela qual cada uma das quatro notas pode ser a fundamental de um novo acorde diminuto, como pode ser visto no exemplo acima.

## VII Trítono e suas resoluções

### a) Trítóno

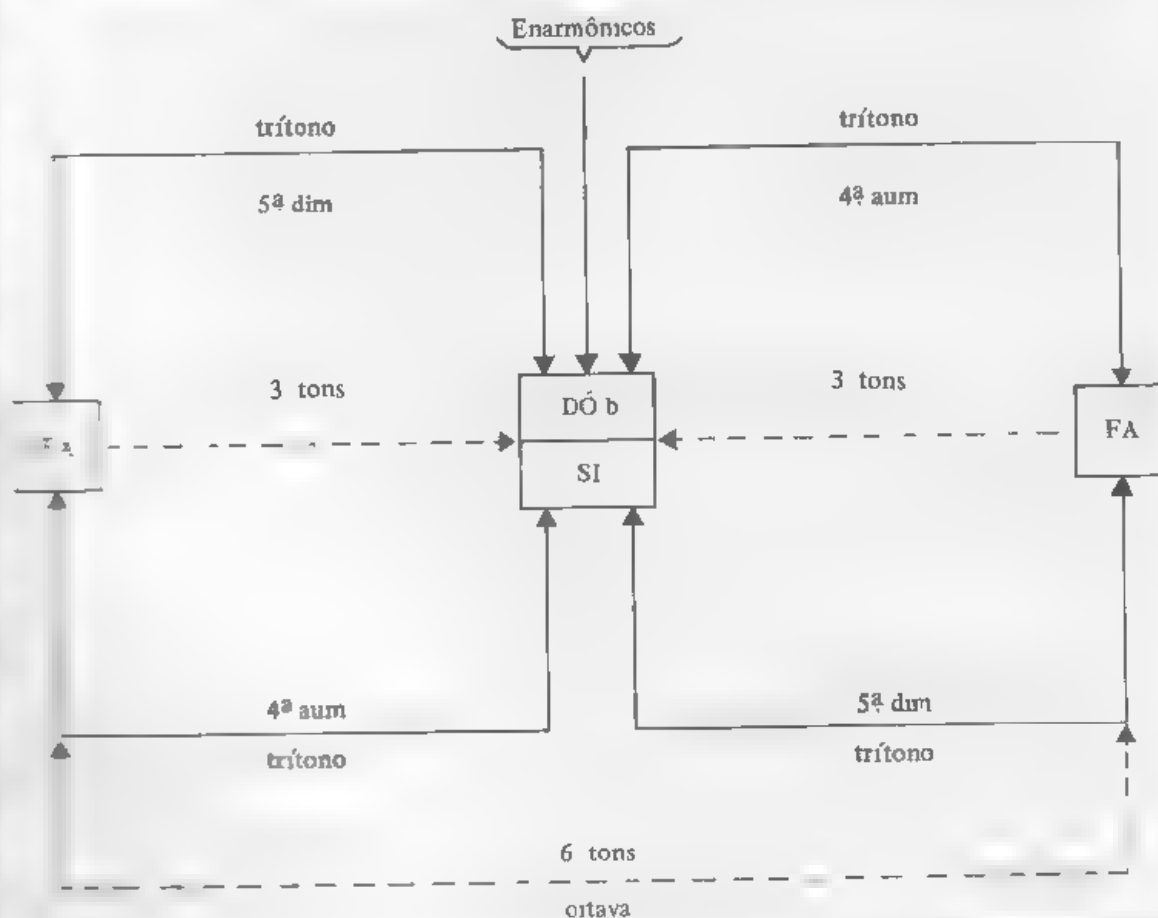
**Tritono**  
É o intervalo entre duas notas separadas por intervalo de quarta aumentada ou quinta diminuta (três tons).

Este intervalo resulta numa dissonância que caracteriza o som preparatório nos acordes de sétima.

Ex



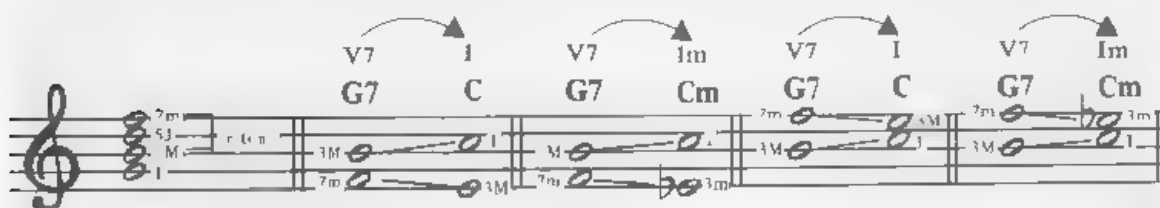
- Uma oitava tem seis tons, logo, o trítono é a divisão da oitava em duas partes iguais.



### b) Resolução do trítono na preparação V7 $\xrightarrow{\text{I}}$

As notas do IV e VII graus da escala maior são as que formam o trítono no acorde de V7, são chamadas de notas atrativas por serem atraídas por duas notas do acorde de resolução (I e III graus da escala maior). A resolução se processa da seguinte maneira o trítono no acorde V7 ocorre entre a terça e a sétima do acorde. A terça do acorde V7 alcança a nota fundamental do acorde de resolução por semitom e a sétima alcança a terça do acorde de resolução por semitom ou tom descendente.

Ex

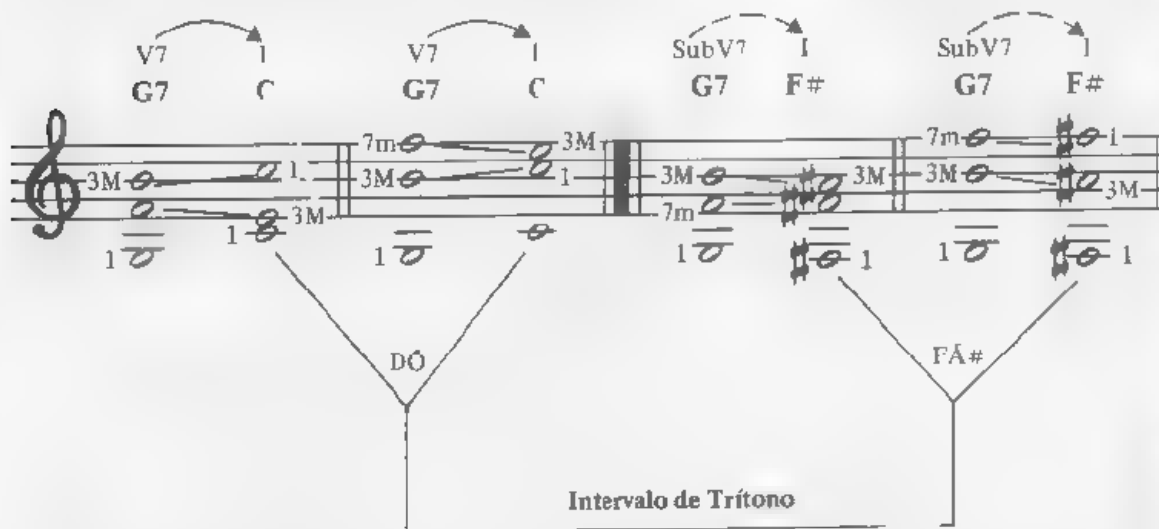


- A seta na resolução V7  $\xrightarrow{\text{I}}$  representa o movimento do baixo por quarta justa ascendente ou quinta justa descendente.

### c) Resolução do trítono na preparação SubV7 $\xrightarrow{\text{I}}$

Na categoria dos acordes de sétima da dominante, temos ainda o *SubV7*, isto é, substituto do V7 com a fundamental uma quinta diminuta acima. O que caracteriza o *SubV7* é a resolução do trítono em direções opostas ao V7, logo, trítono se resolve de duas maneiras. As duas resoluções têm intervalo de um trítono, uma da outra

Ex



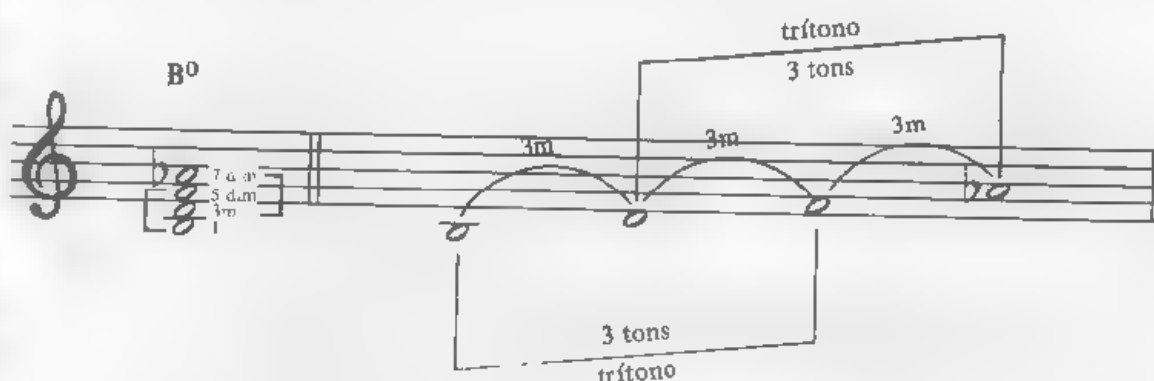
- Na resolução do trítono do *SubV7* a sétima alcança a nota fundamental por intervalo de semitom e a terça alcança a terça por semitom ou tom descendente. A resolução do *SubV7* tanto pode ser num acorde maior como num menor.

- Vimos no exemplo acima que o baixo do acorde de sétima tanto pode resolver quarta justa acima ou 1/2 tom abaixo. Neste caso é o V grau da tonalidade onde resolve. Sendo um semitom abaixo, teremos então bII (segundo grau abaixado) da tonalidade onde resolve. É denominada SubV7. Sua sinalização analítica é a seta tracejada indicando o movimento do baixo por semitom logo, o acorde dominante pode ser de dois tipos diferentes e analisado de duas maneiras diferentes.

#### d) Resolução do trítono no acorde de sétima diminuta

O acorde de sétima diminuta é caracterizado pela presença de dois trítonos e cada trítono quer dizer um som preparatório.

Ex

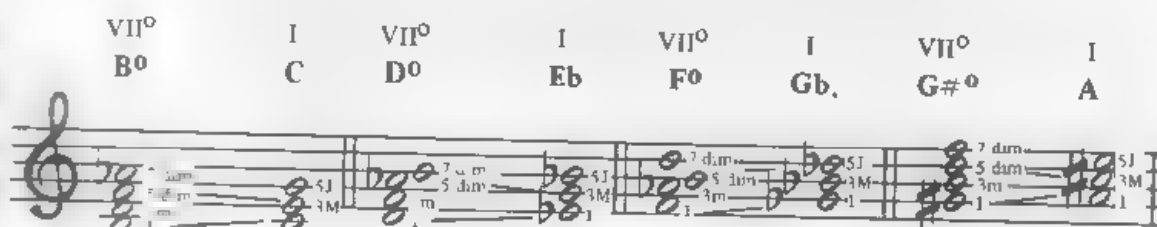


No tópico categoria do acorde diminuto foi visto que o B° equivale a mais outros três acordes diminutos. Assim, esses dois trítonos estariam presentes também nos seguintes acordes

D°, F° e G#°

Resolução do trítono nos acordes diminutos.

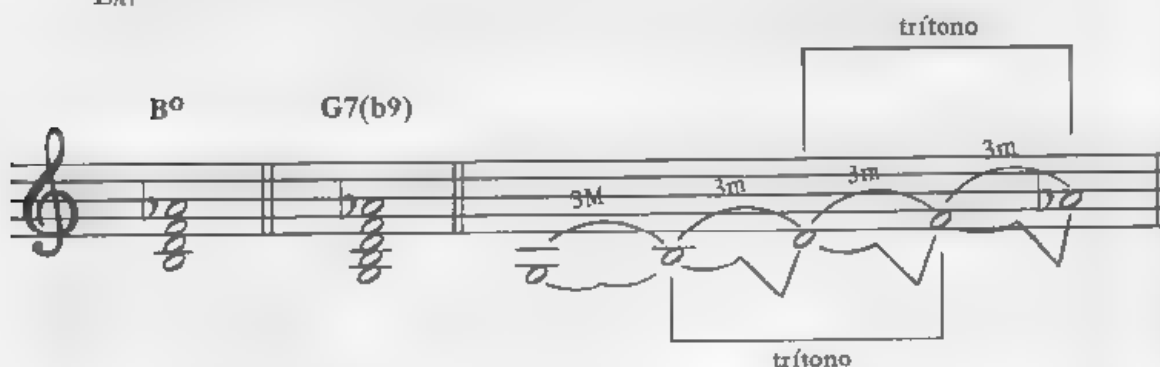
Ex.



- Na harmonia de uma música em que um desses acordes esteja presente, o acorde seguinte poderá ser: C ou Eb ou Gb ou A, maior ou menor.

- O trítono do acorde  $G7(V7)$  é o mesmo do  $B^o(VII^o)$ , logo, se acrescentamos uma nota terça maior abaixo da fundamental do  $B^o$  e mantendo a mesma estrutura, obtem-se um  $G7(b9)$ . Sendo assim o  $B^o(VII^o)$  e  $G7(b9)$  [  $V7(b9)$  ] se equivalem

Ex.



- 1) Quadro dos acordes diminutos equivalentes e sua relação com os acordes de sétima da dominante com a nona menor.

	EQUIV.	EQUIV.	EQUIV.	EQUIV.
EQUIVALENTES	$B^o$	$D^o$	$F^o$	$A^b o$
	$G7(b9)$	$Bb7(b9)$	$Db7(b9)$	$E7(b9)$

	EQUIV.	EQUIV.	EQUIV.	EQUIV.
EQUIVALENTES	$C^o$	$E^b o$	$G^b o$	$A^o$
	$Ab7(b9)$	$B7(b9)$	$D7(b9)$	$F7(b9)$

	EQUIV.	EQUIV.	EQUIV.	EQUIV.
EQUIVALENTES	$Db^o$	$E^o$	$G^o$	$B^b o$
	$A7(b9)$	$C7(b9)$	$Eb7(b9)$	$Gb7(b9)$

- Os acordes de sétima com nona menor são resolvidos por movimento do baixo quarta justa acima ou quinta justa abaixo.

Ex. 1

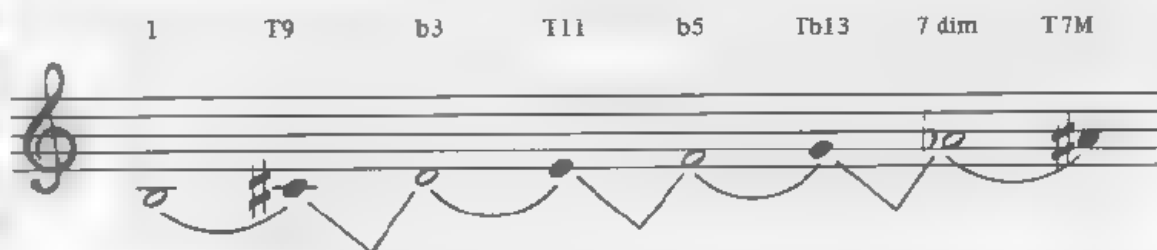


## 2) Notas de tensão (dissonantes) no acorde diminuta

São notas um tom acima ou meio tom abaixo de qualquer uma das notas do acorde, sendo assim teremos as seguintes dissonâncias (7M), (9), (11) e (b13).

Ex.

Escala do acorde B<sup>0</sup>



- As notas naturais do acorde, mais as tensões, formam a escala diminuta (tom e semitom).
- Geralmente usa-se no acorde diminuta uma nota de tensão de cada vez, ou no máximo duas

Ex. C<sup>0</sup>(b13), C<sup>0</sup>(7M), C<sup>0</sup>(9), C<sup>0</sup>(11), C<sup>0</sup>(<sup>7M</sup><sub>b13</sub>)

- Os baixos acrescentados ao acorde diminuto para formar os acordes de 7(b9), são as mesmas notas que formam as tensões disponíveis neste acorde diminuto.

## VIII Função tonal ou harmônica dos acordes

Em música temos momentos instáveis, estáveis e menos instável, e são essas variações que motivam a continuidade da música até o repouso final. A palavra *função* serve para estabelecer a sensação que determinado acorde nos dá dentro da frase harmônica. São três as funções harmônicas: tônica (estável), dominante (instável) e subdominante (menos instável)

### a) Função tônica

É uma função de sentido conclusivo (estável). Geralmente é o acorde que finaliza uma música. O acorde principal da função tônica é o I grau e pode ser substituído pelo VI ou III graus que também estabelecem repouso

### b) Função dominante

É uma função de sentido suspensivo (instável) e pede resolução na tônica. O acorde principal da função dominante é o V grau podendo ser substituído pelo VII.

### c) Função subdominante

É uma função de sentido meio suspensivo, pois se apresenta de forma intermediária entre as funções tônica e dominante, sendo que o acorde principal da função subdominante é o IV grau podendo ser substituído pelo II.

## IX Qualidade funcional dos acordes

Cada um dos acordes correspondentes aos graus têm a sua qualidade funcional, isto é, prepara e resolve com maior ou menor força. Podendo ser qualificados de forte, meio-forte e fraco. Os acordes de função principal, isto é, formados sobre os graus: I, IV e V, são os fortes, os de II e VII graus (substitutos do IV e V, respectivamente), são meio-fortes; e os de III e VI graus (substitutos do I grau), são os fracos.

No quadro abaixo mostra-se os graus de função principal e os substitutos, que se aplicam às tonalidades maiores e menores.

QUALIDADE FUNCIONAL DOS ACORDES			
GRAUS DE FUNÇÃO PRINCIPAL		GRAUS SUBSTITUTOS	
Função	Função Forte	Função Meio-Forte	Função Fraca
Tônica	I		VI III
Dominante	V	VII	
Subdominante	IV	II	

## X Tríades e tetrades diatônicas formadas sobre os graus da escala maior

### a) Tríades diatônicas

São tríades formadas apenas com as notas de uma escala ou tonalidade.

### b) Tríades diatônicas construídas a partir de cada uma das notas da escala de Dó maior.

Ex.

$\begin{matrix} 3m \\ 3M \end{matrix}$	$\begin{matrix} 3M \\ 3m \end{matrix}$	$\begin{matrix} 3M \\ 3m \end{matrix}$	$\begin{matrix} 3m \\ 3M \end{matrix}$	$\begin{matrix} 3m \\ 3M \end{matrix}$	$\begin{matrix} 3M \\ 3m \end{matrix}$	$\begin{matrix} 3m \\ 3m \end{matrix}$
I	II <sup>m</sup>	III <sup>m</sup>	IV	V	VI <sup>m</sup>	VII <sup>o</sup>
C	D <sup>m</sup>	E <sup>m</sup>	F	G	A <sup>m</sup>	B <sup>o</sup>

- As tríades formadas sobre os graus I, IV e V são maiores; sobre os graus II, III e VI são menores e sobre o VII, diminuta.
- A tríade diminuta não tem uso prático e geralmente a cifra B<sup>o</sup> inclui a sétima diminuta.
- Os números romanos sobre as cifras são denominados de cifra analítica, usado em análise harmônica funcional.



- A tríade maior é formada pela fundamental, terça maior e quinta justa, resultando também na superposição de uma terça maior embaixo e uma terça menor em cima  $\begin{matrix} 2^m \\ 3^M \end{matrix}$ ; a tríade menor pela fundamental, terça menor e quinta justa resultando na superposição de uma terça menor embaixo e uma terça maior em cima  $\begin{matrix} 3^M \\ 3^m \end{matrix}$ ; e a tríade diminuta pela fundamental, terça menor e quinta diminuta, resultando em superposição de duas terças menores superpostas  $\begin{matrix} 3^m \\ 3^m \end{matrix}$ .
- Como exercício, construa tríades diatônicas sobre as escalas maiores de todas as tonalidades, seguindo o ciclo das quintas (Dó-Sol-Ré-La-Mi-Si-Solb-Rébb-Lább-Sib-Fá), use também a armadura da clave, os acidentes locais, cifra prática e analítica.

### c) Tétrades diatônicas

São acordes de quatro sons separados por intervalos de terças.

- d) Tétrades diatônicas ou acordes de sétima construídos sobre cada uma das notas da escala de Dó maior.

Ex.	I7M	IIIm7	IIIIm7	IV7M	V7	VIIm7	VIIIm7(b5)
	C7M	Dm7	Em7	F7M	G7	Am7	Bm7(b5)

- As tétrades formadas sobre os graus I e IV são maiores com sétima maior; sobre os graus II, III e VI são menores com sétima; sobre o V, com a sétima e sobre VII, menor com sétima e a quinta diminuta.
- Como exercício construa tétrades diatônicas a partir das notas da escala maior em todas as tonalidades, seguindo o ciclo das quintas, usando também a armadura da clave, acidentes locais e a cifra analítica e prática sobre as tétrades.

### VI Acordes não diatônicos

São aqueles que possuem uma ou mais notas estranhas à tonalidade (escala) onde ele se encontra.

Exemplo: Na tonalidade de Dó maior os acordes abaixo não seriam diatônicos. Vejamos.

Cm	Fm
----	----

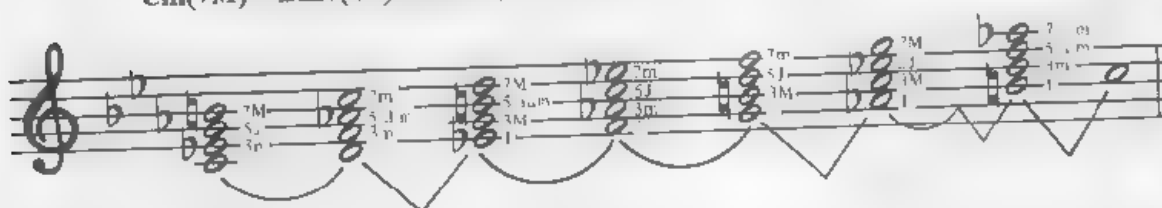
- Nos acordes acima de Cm e Fm podem se ver duas notas não diatônicas (Mib e Láb) à tonalidade de Dó maior.

## XII Acordes diatônicos na tonalidade menor

Na tonalidade menor usam-se três escalas básicas para formar os acordes diatônicos. Essas escalas são: menor harmônica, natural e melódica.

### a) Tétrades diatônicas à escala de Dó menor harmônica

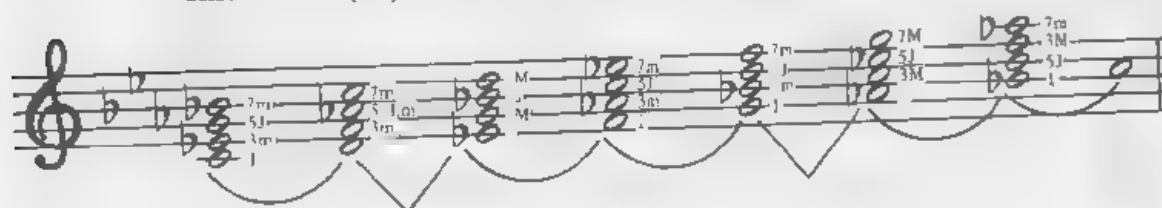
I <sup>m</sup> (7 <sup>M</sup> )	II <sup>m</sup> 7(b5)	bIII <sup>7M</sup> (#5)	IV <sup>m</sup> 7	V <sup>7</sup>	bVI <sup>7M</sup>	VII <sup>o</sup>
C <sup>m</sup> (7 <sup>M</sup> )	D <sup>m</sup> 7(b5)	E <sup>b</sup> 7 <sup>M</sup> (#5)	F <sup>m</sup> 7	G <sup>7</sup>	A <sup>b</sup> 7 <sup>M</sup>	B <sup>o</sup>



- Para melhor visualização foram usados também acidentes locais
- Na escala menor harmônica os intervalos de semitom ficam entre os graus II - III e V - VI. Entre os graus VI - VII intervalo de tom e meio. Os demais graus, estão separados por intervalos de tom

### b) Tétrades diatônicas à escala de Dó menor natural

I <sup>m</sup> 7	II <sup>m</sup> 7(b5)	bIII <sup>7M</sup>	IV <sup>m</sup> 7	V <sup>m</sup> 7	bVI <sup>7M</sup>	bVII <sup>7</sup>
C <sup>m</sup> 7	D <sup>m</sup> 7(b5)	E <sup>b</sup> 7 <sup>M</sup>	F <sup>m</sup> 7	G <sup>m</sup> 7	A <sup>b</sup> 7 <sup>M</sup>	B <sup>b</sup> 7



- Na escala menor natural os intervalos de semitom ficam entre os graus II - III e V - VI. Os demais graus ficam separados por intervalos de tons.

• **Diferença da escala melódica clássica para a escala melódica real**

A diferença é que a escala melódica clássica sobe com VI e VII graus elevados e desce no seu estado natural e a melódica real sobe e desce da mesma forma. Para efeito de ilustração vamos formar as duas escalas em Lá menor.

**Escala melódica real**



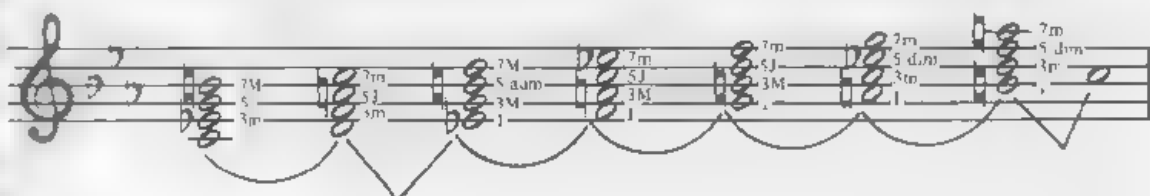
**Escala melódica clássica**



- Sempre que a escala menor melódica for mencionada neste livro fica subentendido que se tratará, sempre, da melódica real

**d) Tétrades diatônicas à escala melódica**

I <sup>m</sup> (7 <sup>M</sup> )	II <sup>m</sup> 7	bIII <sup>7M</sup> (#5)	IV <sup>7</sup>	V <sup>7</sup>	VI <sup>m</sup> 7(b5)	VII <sup>m</sup> 7(b5)
C <sup>m</sup> (7 <sup>M</sup> )	D <sup>m</sup> 7	E <sup>b</sup> 7 <sup>M</sup> (#5)	F <sup>7</sup>	G <sup>7</sup>	A <sup>m</sup> 7(b5)	B <sup>m</sup> 7(b5)



- Na escala melódica os intervalos de semitom ficam entre os graus II - III e VII - VIII. Os demais graus ficam separados por intervalos de tom.
- Como exercício construa tétrades diatônicas sobre os graus das três escalas, em todas as tonalidades usando também a armadura de clave, acidentes locais e cifra prática e analítica.

**XIII Quadro mostrando as funções harmônicas e os graus que representam os acordes diatônicos das tonalidades maiores e menores**

GRAUS DA ESCALA	ESCALAS	FUNÇÃO HARMÔNICA						
		Tônica	Subdom.	Tônica	Subdom.	Domin.	Tônica	Domin.
	Maior	I7M	IIIm7	IIIm7	IV7M	V7	VIIm7	VIIIm7(b5)
	Menor harmônica	Im(7M)	IIIm7(b5)	bIIIM7(#5)	IVIm7	V7	bVI7M	VIIº
	Menor natural	Im7	IIIm7(b5)	bIIIM7	IVIm7	*VIm7	bVI7M	bVII7
Menor melódica	Im(7M)	IIIm7	bIIIM7(#5)	**IV7	V7	VIIm7(b5)	VIIIm7(b5)	

\* Não tem função tonal.

\*\* Subdominante com sétima (IV grau blues).

**XIV Quadro com a seleção dos acordes mais usados**

Exemplo tomando como base a tonalidade de Dó menor

ABREVIATURA DAS ESCALAS	N.	H.N.	N	H.N.	H.M.	H.N.	H.N.
ACORDE MAIS USADOS	I <sup>m</sup> 7	II <sup>m</sup> 7(b5)	bIII <sup>7</sup> M	IV <sup>m</sup> 7	V <sup>7</sup>	bVI <sup>7</sup> M	VII <sup>0</sup> bVII <sup>7</sup>
EX NO TOM DE DÓ MENOR	C <sup>m</sup> 7	D <sup>m</sup> 7(b5)	E <sup>b</sup> 7 <sup>M</sup>	F <sup>m</sup> 7	G <sup>7</sup>	A <sup>b</sup> 7 <sup>M</sup>	B <sup>0</sup> B <sup>b</sup> 7

N. (natural) M. (melódica) H (harmonica)

- Como exercício transponha este quadro para as demais tonalidades

## XV Acordes subdominante menor

Os acordes de subdominante menor são aqueles que possuem na sua formação a sexta menor da tonalidade (escala).

ACORDES DE SUBDOMINANTE MENOR			
GRAUS	CIFRA EX. NA TONALIDADE DÓ	NOTAS DO ACORDE	
IVm	Fm	FÁ	<u>LÁ</u> b DÓ
IVm6	Fm6	FÁ	<u>LÁ</u> b DÓ RÉ
IVm(7M)	Fm(7M)	FÁ	<u>LÁ</u> b DÓ RÉ MI
IVm7	Fm7	FÁ	<u>LÁ</u> b DÓ MI b
bII7M	Db7M	RÉ b	FÁ <u>LÁ</u> b DÓ
II7(b5)	Dm7(b5)	RÉ	FÁ <u>LÁ</u> b DÓ
bVII7	Bb7	SI b	RÉ FÁ <u>LÁ</u> b
bVI6	Ab6	<u>LÁ</u> b	DÓ MI b FÁ
bVI7M	Ab7M	<u>LÁ</u> b	DÓ MI b SOL

- Em Dó menor a sexta menor é Lá bemol.
- Todos esses acordes são de empréstimo modal *AEM* quando usados na tonalidade paralela (homônima) de Dó maior.

## XVI Acorde de empréstimo modal

A palavra modal vem de modo. Modo é a maneira de como os tons e semitons são distribuídos entre os graus da escala.

Acordes do modo (tonalidade) menor usados no modo (tonalidade) maior paralelo e vice-versa são denominados acordes de empréstimo modal *AEM*.

É raro encontrar, na progressão harmônica de uma música, mais de dois acordes seguidos deste tipo. Quando acontecem mais de dois acordes seguidos de *AEM*, na maioria das vezes, há uma modulação para a tonalidade paralela.

Os acordes de empréstimo modal *AEM* podem ser derivados também de qualquer outro modo (dórico, lídio, mixolídio, etc.).

Tonalidade homônima ou paralela é quando temos tonalidades diferentes para a mesma escala. Por exemplo, a tonalidade paralela de Dó maior é Dó menor e vice-versa.

### Exemplo de acordes de empréstimo modal *AEM*

AEM				AEM		AEM	AEM
7M	bVII7M	I7M	IV7M	IVm7	I7M	bIII7M	bII7M
C7M	Bb7M	C7M	F7M	Fm7	C7M	Eb7M	Db7M :)

- Os acordes Bb7M(bVII7M) e Db7M(bII7M) não fazem parte dos acordes diatônicos em nenhuma das tonalidades, logo, será de empréstimo modal em ambas as tonalidades. Esses dois acordes são derivados do VII7(b5) e II7(b5), respectivamente, com a fundamental abaixada em meio tom. Pode-se dizer, também, que esses acordes são emprestados do modo dórico e frígio, respectivamente (ver págs. 122 e 124)

## XVII Preparação do I grau

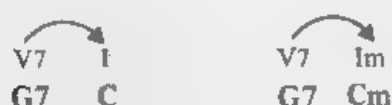
São três os tipos de preparação para o I grau, todas por função dominante.

- Para entender as setas e os colchetes apresentados neste capítulo leia, também, sinalização analítica nas págs. 100 e 101.

### a) Preparação V7 I (dominante primário)

Nesta preparação o movimento do baixo do V7 sobe quarta justa ou desce quinta justa para resolver no I. É o mais usado e sua resolução é feita tanto no acorde maior como no menor

Ex.



- Os dominantes dos demais graus diatônicos, recebem a denominação de *dominantes secundários*. Ex. V7/II, V7/VI etc.

### b) Preparação SubV7 I (SubV7 primário)

*SubV7* quer dizer *substituto da sétima da dominante* e é encontrado sobre o II grau abaixado, isto é, um semitom acima do acorde de resolução. O *SubV7* resolve tanto no acorde maior quanto no menor.

Ex. 1



Ex. 2



- O *SubV7* dos demais acordes diatônicos são denominados de *SubV7 secundários*.

Ex.



### c) Preparação VII I

A preparação VII<sup>o</sup> é mais frequente quando o acorde de resolução é menor. Observe que a sétima diminuta de B<sup>o</sup> é a nota Lá<sup>b</sup>, diatônica à tonalidade de Dó menor, daí ser mais comum o uso do VII<sup>o</sup> preparando o Im.

Ex



#### d) Preparação VII<sup>m</sup>7 (b5) I

A preparação VII<sup>m</sup>7(b5) I é de pouco uso na harmonização de música popular. Normalmente, este acorde funciona como II cadencial secundário do VI<sup>m</sup>.

Ex. I VII<sup>m</sup>7(b5) V7/VI VI<sup>m</sup>  
 || C | Bm7(b5) E7 | Am |

### XVIII Preparação dos demais graus diatônicos e de empréstimo modal (dominante secundário e auxiliar)

#### a) Dominante secundário

São os dominantes dos demais graus diatônicos, caracterizados, também, pelo movimento do baixo do V/II, V/III, V/IV, etc; quarta justa ascendente ou quinta justa descendente.

Ex. I<sup>7M</sup> V7/III II<sup>m</sup> V7/II II<sup>m</sup>7 V7 V V7 I<sup>7M</sup>  
 || C7M | B7 | Em | A7 | Dm7 | D7 | G7 | C7M ||

#### b) Dominante auxiliar

São os dominantes dos acordes de empréstimo modal. Sua resolução se caracteriza por movimento do baixo quarta justa ascendente ou quinta justa descendente.

Ex. I<sup>7M</sup> V7/bIII AEM bIII<sup>7M</sup> V7/bVI AEM bVI<sup>7M</sup> II<sup>m</sup> V7 I<sup>7M</sup>  
 || C7M | Bb7 | Eb7M | Eb7 | Ab7M | Dm | G7 | C7M ||

#### c) SubV7 secundários

São os SubV7 dos graus diatônicos, sua resolução é caracterizada por movimento do baixo que desce meio tom para alcançar o acorde desejado.

Ex. SubV7/VI VI<sup>m</sup> SubV7/II II<sup>m</sup> V7 I<sup>7M</sup>  
 || Bb7 | Am | Eb7 | Dm | G7 | C7M ||

- Os SubV7 dos acordes de empréstimo modal são ouvidos como V7 (dominante secundário) de um grau diatônico.

Ex.

AEM AEM AEM AEM  
 V7/III bVII (V7/II) bVI (V7/VI) bIII (V7/IV) bII (V7/VII) IV<sup>m</sup>  
 B7 | Bb | A7 | Ab | E7 | Eb | D7 | Db | F#7 | Fm ||

## XIX II cadencial primário, secundário e auxiliar

A cadência harmônica *autêntica* é caracterizada pelas funções subdominante, dominante e tônica  $IV \ V7 \ I$  ou  $II_m \ V7 \ I$ . Nesta última o  $II_m$  é parte da cadência, daí o nome II cadencial.  $II_m \ V7 \ I$  é de uso constante em música popular.

Sempre que se tem um acorde menor no tempo forte do compasso e separado do dominante por intervalo de quarta justa ascendente ou quinta justa descendente, dizemos que este acorde é um II cadencial. O II cadencial do I grau ( $II_m \ V7 \ I$ ) é chamado de primário. O II cadencial dos demais graus diatônicos, de secundários, e, o dos acordes de empréstimo modal de auxiliar.

Ex

\* $II_m7 \ V7 \ I$     \*\*  $V7/III \ II_m \ V7/II \ II_m \ V7 \ I$

||  $Dm7 \ G7 \ | \ C \ | \ F\#m7 \ B7 \ | \ Em \ A7 \ | \ Dm \ G7 \ | \ C \ |$

\*\*\*  $V7/bVII \ AEM \ bVII7M$     \*\*\*  $V7/bVI \ AEM \ bVI7M$      $II_m7 \ V7 \ I$

|  $Cm \ F7 \ | \ Bb7M \ | \ Bbm7 \ Eb7 \ | \ Ab7M \ | \ Dm7 \ G7 \ | \ C \ ||$

\* – II cadencial primário  
 \*\* – II cadencial secundário  
 \*\*\* – II cadencial auxiliar

## XX Sinalização analítica

É usada para mostrar o vínculo entre alguns acordes, caracterizando clichês de bastante uso nas harmonias das músicas de um modo geral.

a) Resolução  $V7 \ I$  (sétima da dominante para a tônica) usa-se a seta contínua

Ex. 1

$V7 \ I$

||  $G7 \ | \ C \ |$

Ex. 2

$V7 \ Im$

||  $G7 \ | \ Cm \ |$

- A seta contínua indica resolução por movimento do baixo quarta justa ascendente ou quinta justa descendente, mas, pode ser usada, também, em casos específicos como

$V7/3^{\sharp} \ I$   
 $G7/B \ C$  ou para indicar resolução de um dominante disfarçado.

Ex.

$[G7(b9) = V7] \ Im7$   
 $Abm6 \ Cm7$

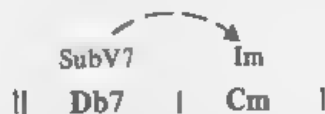


b) Resolução *SubV7*  $\rightarrow$  *I* (substituto do V7 para o I) usa-se a seta tracejada.

Ex. 1



Ex. 2

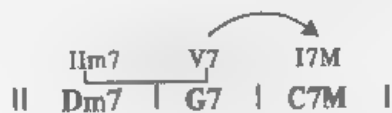


- A seta tracejada indica resolução por movimento do baixo descendo meio tom.

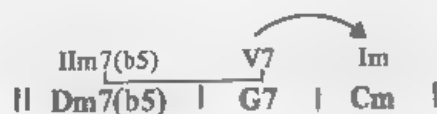
c) **II cadencial primário**

No II cadencial primário (*II<sub>m</sub>*  $\xrightarrow{\text{V7}}$  *I*) usa-se o colchete contínuo ligando o *II<sub>m</sub>* (função subdominante) ao V7 (função dominante) por movimento do baixo quarta justa ascendente ou quinta justa descendente, para caracterizar o vínculo entre os graus *II<sub>m</sub>*  $\xrightarrow{\text{V7}}$

Ex. 1



Ex. 2



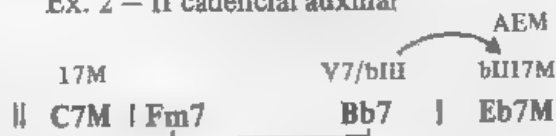
d) **II cadencial secundário e auxiliar**

É quando um dominante secundário vem precedido por seu II cadencial, isto é, um acorde menor com sétima ou menor com sétima e quinta diminuta com os baixos separados por intervalos de quarta justa.

Ex. 1 – II cadencial secundário



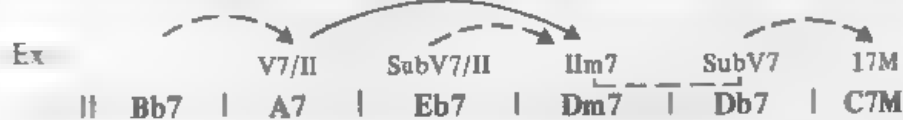
Ex. 2 – II cadencial auxiliar



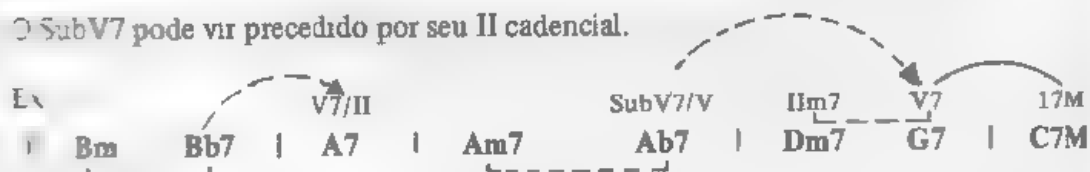
- É importante notar que o colchete foi colocado sob a cifra dos acordes. Sobre o acorde que corresponde ao II cadencial, é dispensável o uso do número romano, ficando apenas subentendido devido ao colchete contínuo.

e) **II cadencial do SubV7**

O SubV7 do I grau recebe a denominação de SubV7 primário, e dos demais graus diatônicos, de SubV7 secundário. A sinalização analítica é a mesma em ambos os casos.



O SubV7 pode vir precedido por seu II cadencial.



- Como pode ser visto no exemplo acima, não é usado o número romano sobre o II cadencial secundário, mas apenas o colchete tracejado que indica a relação *II<sub>m</sub>*  $\xrightarrow{\text{SubV7}}$

#### f) Acorde com função dupla

É quando numa progressão harmônica um determinado acorde ocupa duas funções.

Ex. 1

17M	VIIIm7(b5)	V7/VI	VIIm7
C7M   Bm7(b5)   E7   Am7			

Ex. 2

17M	#IVIm7(b5)	V7/III	IIIIm7
C7M   F#m7(b5)   B7   Em7			

Ex. 3

17M	VIIIm7(b5)	SubV7 VI	VIIm7
C7M   Bm7(b5)   Bb7(#11)   Am7			

Ex. 4

17M	#IVIm7(b5)	SubV7 III	IIIIm7
C7M   F#m7(b5)   F7(#11)   Em7			

- No primeiro exemplo o Bm7(b5) é ao mesmo tempo VIIIm7(b5) e o II cadencial secundário do VI grau. No segundo exemplo o F#m7(b5) é o #IVIm7(b5) e é também o II cadencial secundário do III grau. Sendo assim usa-se a cifra que corresponde ao grau e o colchete contínuo indicando a relação II-V. No exemplo 3 o Bm7(b5) é ao mesmo tempo VIIIm7(b5) e II cadencial do SubV7 VI e no exemplo 4 o F#m7(b5) é ao mesmo tempo o #IVIm7(b5) e o II cadencial do SubV7/III.

### XXI Classificação dos acordes diminutos

Os acordes diminutos podem ser ascendente, descendente, e auxiliar.

#### a) Diminuto ascendente

É quando se resolve num acorde cuja fundamental esteja um semitom acima.

Ex.

V7	#V <sup>o</sup>	VIIm7
G7   G# <sup>o</sup>   Am7		

- O acorde diminuto ascendente é de função dominante, pois G#<sup>o</sup> equivale a E7(b9). Os diminutos ascendentes ou descendentes podem resolver, também na inversão do I ou do V grau e a sua função será exclusivamente cromática.

Ex. 1

17M	IIIm7	#II <sup>o</sup>	I/3 <sup>a</sup>
C7M   Dm7   D# <sup>o</sup>   C/E			

Ex. 2

17M	IV7M	#IV <sup>o</sup>	I/5 <sup>a</sup>
C7M   F7M   F# <sup>o</sup>   C/G			

#### b) Diminuto descendente

Quando é resolvido num acorde cuja fundamental esteja um semitom abaixo.

Ex

VIIm7	bVI <sup>o</sup>	V
Am7   Ab <sup>o</sup>   G		

- O diminuto descendente não é de função dominante.

c) **Diminuto auxiliar**

Quando resolve em acorde com o mesmo baixo.

Ex. 1

17M    I<sup>o</sup>    17M  
|| C7M | C<sup>o</sup> | C7M

Ex. 2

17M    V<sup>o</sup>    V7  
|| C7M | G<sup>o</sup> | G7

- O diminuto auxiliar retarda a resolução e dá o mínimo de movimento harmônico, por manter o baixo



**XXII Diminuto de passagem**

É quando o baixo do acorde diminuto está interligado por intervalo de semitom com o baixo do acorde anterior e posterior.

1) **Exemplo de diminuto de passagem ascendente**

Ex. 1

17M    #I<sup>o</sup>    IIIm7  
|| C7M | C#<sup>o</sup> | Dm7

Ex. 2

17M    IV7M    #IV<sup>o</sup>    V7  
|| C7M | F7M | F#<sup>o</sup> | G7

Ex. 3 – Progressão de acordes contendo diminutos de passagem ascendente

17M    #I<sup>o</sup>    IIIm7    #II<sup>o</sup>    IIIm7    IV    #IV<sup>o</sup>    V    #V<sup>o</sup>    VIIm7    VII<sup>o</sup>  
C7M    C#<sup>o</sup> | Dm7 | D#<sup>o</sup> | Em7 | F | F#<sup>o</sup> | G | G#<sup>o</sup> | Am7    B<sup>o</sup> :|

2) **Diminuto de passagem descendente**

É quando se resolve num acorde cuja fundamental esteja um semitom abaixo

Ex. 1

17M/3<sup>a</sup>    bIII<sup>o</sup>    IIIm7  
|| C7M/E | Eb<sup>o</sup> | Dm7

Ex. 2

17M    VIIm7    bVI<sup>o</sup>    V  
|| C7M | Am7 | Ab<sup>o</sup> | G

Ex. 3 – Progressões de acordes contendo diminuto de passagem descendente

17M    VIIm7    bVI<sup>o</sup>    V7    17M    bIII<sup>o</sup>    IIIm7    V7    17M  
C7M | Am7 | Ab<sup>o</sup> | G7 | C7M | Eb<sup>o</sup> | Dm7 | G7 | C7M ||

\*Diminuto de passagem.

17M	#1°	IIIm7	#II°	IIIm7	IV7M	#IV°	I/5 <sup>a</sup>	#V°
C7M	C#°	Dm7	D#°	Em7	F7M	F#°	C/G	G#°

$VIm7$     $bIII^o$     $\overline{IIm7}$     $V7$     $V^o$     $V7$     $\uparrow 17M$   
 $Am7$     $Eb^o$     $Dm7$     $G7$     $G^o$     $G7$     $C7M$  ||

É quando os acordes preparatórios V7 e SubV7 não resolvem no acorde esperado, causando um efeito de surpresa na progressão harmônica.

### Ex. 2

I                      \*(V7/III)    I       17M       IIIm7       IIIIm7       (SubV7/II)\*\*  
II C | F#m7       B7 | C | II C7M | Dm7 | Em7 | Eb7(9) | Em7)

\*\*A resolução esperada do Eb7(9) seria Dm7, logo, Em7 é surpresa.

1)

The diagram shows the chord progression for 'The Sound of Silence' in D minor. The chords are Dm7, G7, Em7, A7(b13), Dm7, G7, and C. The voice leading is indicated by arrows: the 3rd of Dm7 (F) moves to the 3rd of G7 (F), the 3rd of G7 (F) moves to the 3rd of Em7 (G), the 3rd of Em7 (G) moves to the 3rd of A7(b13) (G), the 3rd of A7(b13) (G) moves to the 3rd of Dm7 (F), the 3rd of Dm7 (F) moves to the 3rd of G7 (F), and the 3rd of G7 (F) moves to the 3rd of C (E).

2)

3)

41

$\text{II}_{m7} \quad (\text{V}_7)$

| D<sub>m</sub>7 | G7 | E7 A7(b9) | D<sub>m</sub>7 G7 | C ||

5)

II<sub>m</sub>7 (V7) AEM AEM AEM V7/V  
 | D<sub>m</sub>7 G7 | Eb7M Ab7M | Db7M Bm7 | Am7 D7 |  
 II<sub>m</sub>7 (V7) I  
 | D<sub>m</sub>7 G7 | C ||

6)  $\begin{array}{c} \text{IIIm7} \quad (\text{V7}) \\ | \text{Dm7} \quad \text{G7} | \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{AEM} \\ \text{bIIIm7M} \\ | \text{Eb7M} \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{AEM} \\ \text{bIIIm7M} \\ | \text{Db7M} \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{IIIm7} \quad \text{V7/II} \\ | \text{Em7} \quad \text{A7(b9)} | \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{SubV7 V} \\ | \text{Eb7} \quad \text{Ab7} | \end{array}$

7)  $\begin{array}{c} \text{IIIm7} \quad (\text{V7}) \\ | \text{Dm7} \quad \text{G7} | \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{V7/V} \\ | \text{Am7} \quad \text{D7} | \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{IIIm7} \quad \text{V7} \\ | \text{Dm7} \quad \text{G7} | \end{array} \quad | \text{C} ||$

8)  $\begin{array}{c} \text{IIIm7} \quad (\text{V7}) \\ | \text{Dm7} \quad \text{G7} | \end{array} \quad | \text{F} | \quad \begin{array}{c} \text{IV} \\ | \text{Em7} \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{IIIm7} \quad \text{SubV7 II} \\ | \text{Eb7} | \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{IIIm7} \\ | \text{Dm7} | \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{IVm7} \\ | \text{Fm7} \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{AEM} \\ \text{bVIm7} \\ | \text{Bb7(9)} | \end{array} \quad | \text{C} ||$

9)  $\begin{array}{c} \text{IIIm7} \quad (\text{V7}) \\ | \text{Dm7} \quad \text{G7} | \end{array} \quad | \text{F\#m7(b5)} | \quad \begin{array}{c} \text{V7/III} \\ | \text{B7(b9)} | \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{IIIm7} \quad \text{V7 II} \\ | \text{Em7} \quad \text{A7} | \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{IIIm7} \quad \text{V7} \\ | \text{Dm7} \quad \text{G7} | \end{array} \quad | \text{C} ||$

10)  $\begin{array}{c} \text{IIIm7} \quad (\text{V7}) \\ | \text{Dm7} \quad \text{G7} | \end{array} \quad | \text{Bbm7} \quad \text{Eb7} | \quad \begin{array}{c} (\text{V7/bVI}) \\ | \text{Am7} \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{V7/V} \\ | \text{D7} | \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{IIIm7} \quad \text{V7} \\ | \text{Dm7} \quad \text{G7} | \end{array} \quad | \text{C} ||$

- Para representar um dominante com resolução deceptiva, usa-se o grau entre parênteses

#### XXIV Acorde $\text{V}_4^7$

O  $\text{V}_4^7$  (sétima com quarta suspensa) pode substituir o II cadencial

Ex 1

$\begin{array}{c} \text{IIIm7} \quad \text{V7} \\ | \text{Dm7} \quad \text{G7} | \end{array} \quad | \text{C} |$

ou

$\begin{array}{c} \text{G}_4^7 \\ | \text{G7} | \end{array} \quad | \text{C} |$

Ex 2

$\begin{array}{c} \text{IIIm7(b5)} \quad \text{V7} \\ | \text{Dm7(b5)} \quad \text{G7(b9)} | \end{array} \quad | \text{Cm} |$

ou

$\begin{array}{c} \text{G}_4^7(b9) \\ | \text{G7(b9)} | \end{array} \quad | \text{Cm} |$

- as tensões (9), (13),  $(\frac{9}{13})$  são usadas no  $\text{V}_4^7$  quando prepara uma tônica maior e  $(\frac{9}{13})$  quando prepara uma tônica menor, mas como fator surpresa qualquer tensão pode ser usada, desde que não haja choque com a melodia harmonizada

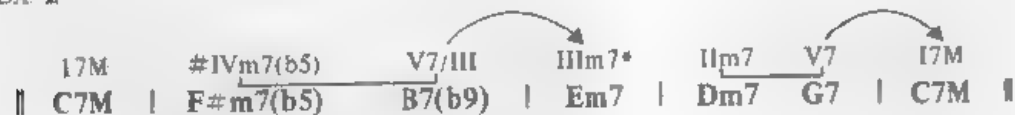
## XXV Resolução passageira

A resolução de um acorde preparatório no decorrer da progressão harmônica de uma música é chamada de resolução passageira, com exceção do I grau (resolução final)

Ex 1



Ex 2



\*Resolução passageira

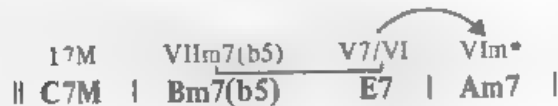
## XXVI Tonalidade secundária ou do momento (passageira)

Na resolução de um acorde diatônico, usa-se a cifra analítica correspondente a tonalidade principal, e dizemos também que este acorde diatônico é da tonalidade secundária ou do momento

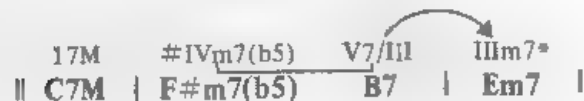
Ex. 1



Ex. 2



Ex. 3

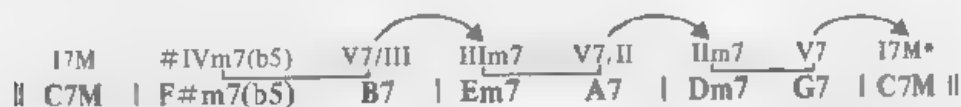


\*Tonalidade secundária ou do momento.

## XXVII Resolução final

É a resolução no último acorde de uma progressão harmônica e na maioria das vezes o acorde de resolução final é o I grau da tonalidade.

Ex



\*Resolução final.

## XXVIII Dominantes, II V's, SubV's e II SubV's estendidos

### a) Dominantes estendidos

É quando se tem uma série de dominantes separados por intervalos de quarta justa ascendente ou quinta justa descendente.

Um acorde de dominante pode ser resolvido por outro dominante. Logo, uma série de dominantes seguidos recebe a denominação de dominantes estendidos.

Ex. 1

17M

|| C7M | A7 | D7 | G7 | C7M ||

V7/V V7

Ex. 2

17M

|| C7M | F#7 | B7 | E7 | A7 | D7 | G7 | C7M ||

V7/V V7

Os dominantes estendidos não levam o número romano pelo fato de seu som não estar diretamente vinculado com a tonalidade. Usa-se, então, apenas a seta sobre os acordes para indicar a resolução por movimento do baixo quarta justa ascendente ou quinta justa descendente. Os dominantes estendidos tem como escala de acorde o modo mixolídio (ver pág. 339).

Ex. 3

|| C7 | F7 | Bb7 | Eb7 | Db7 | F#7 | B7 | E7 | A7 | D7 | G7 | C7 ||

- Na progressão acima, estão todos os dominantes estendidos encontrados no ciclo das quintas.

Ex. 4

17M

|| C7M | F#7 | B7 | E7 | A7 | Dm7 | G7 | C7M ||

V7/II Im7 V7

### b) II V's estendidos

Os dominantes podem vir precedidos do II cadencial. Logo, o II cadencial, com o respectivo V7 estendido, forma o II V estendido.

Ex.

17M

C7M | C#m7 | F#7 | F#m7 | B7 | Bm7 | E7 | Em7 | A7 | D7 | G7 | C7M

V7/V V7

- Sob os acordes de II V's estendidos, usa-se apenas o colchete para caracterizar o movimento do baixo por quarta justa ascendente ou quinta justa descendente. A seta dos V's estendidos continua sendo usada, mesmo com a presença do II grau entre eles.

### c) SubV's estendidos

É quando se tem uma série de SubV's separados por intervalo de semitom.

Nos SubV's estendidos usa-se apenas a seta tracejada sobre os acordes para indicar movimento do baixo por um semitom descendente.

Ex.

17M

| C7M | F#7 | F7 | E7 | Eb7 | D7 | Db7 | C7M

SubV7

#### d) II SubV's estendidos

Nos II SubV's estendidos usa-se apenas o colchete tracejado sob os acordes para indicar o movimento do baixo um semitom descendente.

Ex. 8

C7M | Gm7 F#7 | F#m7 F7 | Fm7 E7 | Em7 Eb7 |

SubV7 IIIm7 V7 17M

| Ebm7 D7 | Dm7 Db7 | C7M ||

- No exemplo acima, pode-se ver o uso da seta tracejada sobre o V's estendidos, mesmo tendo entre eles o II cadencial.

### XXIX Acorde interpolado

É o acorde encontrado entre acordes de determinados chichês harmônicos.

Ex. 1

17M IIIm7 SubV7/V V7 17M

|| C7M | Dm7 Ab7 G7 | C7M ||

- No exemplo acima o acorde de SubV7 está interpolado pelo II V7.

Ex. 2

17M V7/VI SubV7/VI VIm

|| C7M | E7 Bb7 | Am7 |

- No exemplo acima o acorde de SubV7 está interpolado pelo V7 e VIm.

Ex. 3

17M V7/III IIIm7

|| C7M | C#m7 F#7 | F#m7 B7 | Em7 |

- F#m7 está interpolado pelo F#7 e B7.

### XXX Cifra analítica no II cadencial secundário diatônico

Quando coincide de um II cadencial ser diatônico, usa-se o número romano do grau do acorde diatônico e colchete abaixo dos graus indicando o movimento do baixo por quarta justa ascendente ou quinta justa descendente.

Ex.

17M VIIIm7(b5) V7/VI VIm7 V7/V IIIm7 V7 17M

| C7M | Bm7(b5) E7(b9) | Am7 D7 | Dm7 G7. | C7M



### XXXI Quadro de situações em que se deve ou não usar o número sobre os acordes na análise harmônica

Leva número romano	Não leva número romano
1) acorde diatônico	1) acorde de II cadencial secundário (se não for de função dupla)
2) acorde de empréstimo modal	
3) acorde de domin. e SubV7 secundário	
4) acorde de função dupla	2) V's, II V's, SubV's e II SubV's estendidos
5) acorde dim. de passagem auxiliar	

- Os números romanos devem ser usados apenas nos acordes percebidos pelo ouvido dentro da tonalidade, sendo assim, os V's e II V's estendidos não são percebidos pelo ouvido na tonalidade.

### XXXII Cadência harmônica

A cadência harmônica é caracterizada pela combinação funcional dos acordes com sentido conclusivo ou suspensivo. Para se caracterizar uma cadência, necessita-se de pelo menos dois acordes de diferentes funções. É através da cadência que se define uma tonalidade, já que dois acordes de diferentes funções encerram quase todas as notas de uma tonalidade. São cinco as cadências: *perfeita, imperfeita, plagal, meia-cadência e deceptiva*.

#### a) Cadência perfeita

É a mais forte. Resulta da combinação das funções dominante "D" (V grau) e tônica "T" (I grau). Pode vir precedida do IV ou II graus (função subdominante). Neste caso recebe a denominação de cadência autêntica.

A cadência perfeita é essencialmente final.

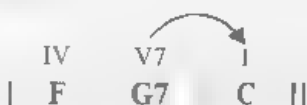
Ex 1



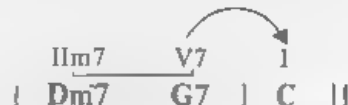
Ex 2



Ex 3



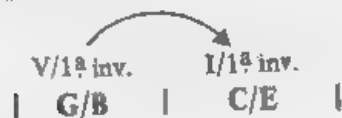
Ex 4



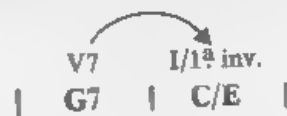
**b) Cadência imperfeita**

É o resultado da combinação "D" e "T" (V I) onde um ou ambos os acordes estão invertidos ou ainda no caso VII I. Nesses casos a cadência enfraquece acentuadamente.

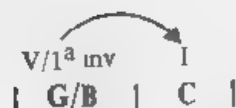
Ex. 1



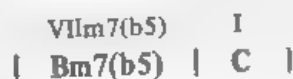
Ex. 2



Ex. 3



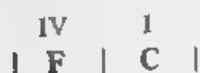
Ex. 4



**c) Cadência plagal**

É o resultado da combinação das funções "S" e "T". Trata-se, também, de uma cadência conclusiva.

Ex. 1



Ex. 2



Ex. 3



Ex. 4



**d) Meia cadência**

É quando o descanso é feito no dominante (V grau) Sendo o dominante precedido por graus de diferentes funções.

Ex. 1



Ex. 2



Ex. 3



**e) Cadência deceptiva ou interrompida**

É quando o dominante vem seguido por qualquer grau que não seja a tônica. Esta cadência não é conclusiva podendo ser diatônica ou modulante.

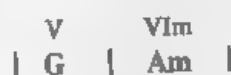
**1) Diatônica**

É quando o dominante (V) vem seguido por qualquer grau diatônico.

Ex. 1



Ex. 2



Ex. 3



Ex. 4



## 2) Modulante

É quando o dominante (V) vem segundo por acorde que leva a uma nova tonalidade, passageira ou não.

Ex. 1 - V → I de uma nova tonalidade.

Ex. 2 - V do V7 → I de uma nova tonalidade.

### XXXIII Resolução direta e indireta no acorde de sétima da dominante

O acorde de sétima da dominante resolve num acorde cuja fundamental está quarta justa ascendente ou quinta justa descendente (V7 → I) e em meio tom abaixo (SubV7 → I).

#### a) Resolução direta

É quando a resolução é feita de forma direta, isto é, V7/I, V7/II, SubV7/I, SubV7/II etc.

Ex. 1

Ex. 2

III<sub>m</sub>7   V7/II   II<sub>m</sub>7   V7   I7M   III<sub>m</sub>7   SubV7/II   II<sub>m</sub>7   SubV7   I7M  
I° Em7   A7 | Dm7   G7 | I7M ||   || Em7   Eb7 | Dm7   Db7 | C7M ||

#### b) Resolução indireta

É quando se tem acorde interpolado antes de resolver.

Ex

I7M   V7   SubV7   I7M  
|| C7M | Ebm7   Ab7 | G7   Db7 | C7M ||

### XXXIV Acordes de sétima da dominante sem função dominante

Em lições anteriores que a função dominante resolve por movimento do baixo quarta justa ascendente ou um semitom abaixo. Neste capítulo serão mostradas e analisadas situações de acordes de sétima da dominante, mas sem função dominante.

Quando o acorde de sétima da dominante não resolve de modo regular (V7 para o I ou SubV7 para o I) o contexto harmônico irá definir a sua análise. Por exemplo, na tonalidade de Dó maior se o B7 resolve em C, o B7 será um acorde de sétima da dominante, mas sem função dominante.

Os acordes de sétima da dominante, sem função dominante, são classificados da seguinte maneira: *acordes de função especial não dominante; acordes de sétima da dominante alterados; acordes diatônicos cromaticamente alterados.*

### a) Acordes de função especial, não dominante

- 1) O  $bVII7$  (sétimo grau abaixado com sétima) é um acorde diatônico à escala menor natural (função de subdominante menor "Sm"). Na tonalidade maior, é um acorde de empréstimo modal AEM. Como acorde de função especial, não dominante, sua resolução é feita por movimento do baixo um tom acima.

Ex.

	I	AEM	
	$bVII7$	I	
	C	Bb7	C

- Algumas vezes o  $bVII7$  substitui o  $IVm$ .
- 2) O  $VII7$  é de função especial quando resolvido diretamente no I grau, podendo, também, ser analisado como  $V7$  III (quinto grau sete do terceiro, resolvido deceptivamente).
- Por exemplo, na tonalidade de Dó o  $B7$  será de função especial ( $VII7$ ) quando tiver duração longa e não for precedido pelo II cadencial, neste caso, o I grau será a resolução esperada.

Ex. 1

I	$VII7$	I
C	7.   B7	7.   C

Ex. 2

I	$VII7$	I
C	B7	C

- O  $B7$  será  $V7$  III (quinto grau do terceiro) quando tiver duração curta ou fizer parte do clichê  $IIIm \underline{V7}$ , neste caso será analisado como dominante secundário do III grau.

Ex. 1

I	( $V7/III$ )	I
C	7.   F#m7	B7   C

Ex. 2

$IVm$	# $IVm7(b5)$	( $V7/III$ )	$IVm$
C7M	F#m7(b5)	B7(b9)	C7M

- 3) O  $I7$  e  $IV7$ , são considerados acordes *blues* diatônicos (função blues). Sendo que o  $IV7$  em certas situações pode ser um  $V7$  do  $bVII$  ou um  $SubV7$  do  $IIIm$ . O  $IV7$  é, também, diatônico à tonalidade menor (melódico). Mas geralmente é ouvido como IV grau blues.

Ex. 1

$I7$	$IV7$	$I7$
C7	F7	C7

Ex. 2

$I7$	$V7$	$IV7$	$I7$
C7	G7	F7	C7

Ex. 3

I	$V7$ IV	$V7/bVII$	$bVII7/M$
C	C7	F7	Bb7M

Ex. 4

I	Sub $V7/III$	$IIIm$
C	F#m7	F7   Em

4) O II7 e bVI7 se relacionam um com o outro, assim como #IVm7(b5) pelo mesmo tritono e sua resolução é feita no I grau ou no I/5ª no baixo (I grau com quinta no baixo). O #IVm7(b5) pode ser percebido como acorde de passagem entre o IV e o V grau ou IV e I/5ª no baixo. E também do V para o IV ou do I/5ª no baixo para o IV grau. O #IVm7(b5) pode funcionar como II cadencial secundário para o III m. Quando o #IVm7(b5) não for percebido como II cadencial secundário, será ouvido como subdominante alterado.

Ex. 1 | II7 | D7 | ./ | I7M | C7M |

Ex. 2 | bVI7 | Ab7 | ./ | I7M | C7M |

Ex. 3 | IV7M | F7M | #IVm7(b5) | F#m7(b5) | V7 | G7 |

Ex. 4 | I7M | C7M | #IVm7(b5) | F#m7(b5) | IVm6 | Fm6 |

5) Quadro mostrando os acordes de função especial, não dominantes com as respectivas funções e escalas.

TONALIDADE DE DÓ			
ACORDE	GRAU	FUNÇÃO	ESCALA DO ACORDE
Bb7	bV II7	Subd. menor	Lídio b7
C7	I7	Blues	Blues, mixolídio
F7	IV7	Blues	Blues lídio b7
B7	VII7	Cadencial	Lídio b7, mixolídio
D7	II7	Subd. alt.	Lídio b7, mixolídio
Ab7	bVI7	Subd. men. alt.	Lídio b7

- Ver escala de acordes na parte 5
  - As tensões nesses acordes são geralmente naturais, exceto nos acordes blues já que as tensões alteradas tem a tendência de se resolverem e geralmente implicam em movimentos do baixo por quinta justa descendente.
- d) Acordes de sétima da dominante “resolvidos” deceptivamente
- A resolução deceptiva ocorre quando há expectativa de uma resolução específica. De certa forma o nosso ouvido está acostumado a determinados clichês harmônicos. Decorrente disto temos a tendência de esperar determinadas resoluções. São três as principais razões: a prática de ouvir e tocar determinados estudos de música, a prática da harmonia tradicional e uma certa regularidade de cadências que ao se repetir estabelece a expectativa.
- São cinco os tipos de dominantes “resolvidos” deceptivamente: *dominantes secundários, dominantes substitutos, dominantes e SubV7 estendidos, dominantes especiais e II V's adjacentes.*

### 1) Dominantes secundários

Na resolução natural de um acorde de sétima da dominante secundário espera-se um acorde diatônico, isto é: V7/II, V7/III, V7/IV, etc. Quanto isto não acontece trata-se de uma resolução deceptiva. Em análise harmônica a decepção é indicada colocando-se entre parênteses a análise conforme a expectativa e fora do parênteses o que realmente acontece.

Exemplo de resoluções naturais do dominante:



Exemplo de resoluções deceptivas de dominantes secundários:



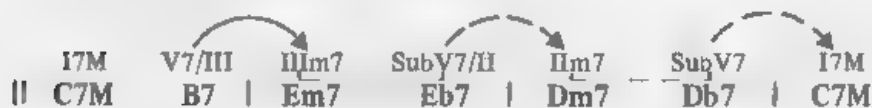
A análise entre parênteses indica a escala do acorde, que aumenta a surpresa da decepção, sendo assim para o B7 será usada a escala menor harmônica 5+ (quinta abaixo) e não lídia b7 (ver na pág. 344). Vimos, também, que o B7 tem a resolução de SubV7 ao invés de resolução esperada.

### 2) Dominantes substitutos (SubV7)

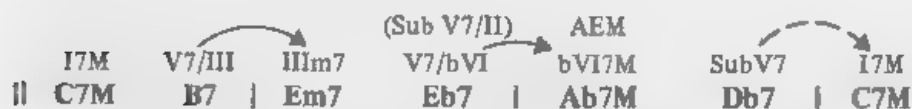
Na resolução natural de um SubV7 secundário espera-se um acorde diatônico, isto é: SubV7/II, SubV7/III, SubV7/IV, etc.

O SubV7 do I, do II, do IV e do V graus são denominados de SubV's genuínos. A resolução esperada desses acordes é o grau diatônico um semitom abaixo. Quando o SubV7 resolve deceptivamente, a análise será como no caso do dominante secundário, já estudado. O SubV7 do III e do VI não são genuínos, pois podem ser ouvidos como IV7 (*blues*) e VII7 (subdominante menor), respectivamente.

Exemplo de resolução natural de SubV7:



Exemplo de resolução deceptiva de SubV7 secundário:

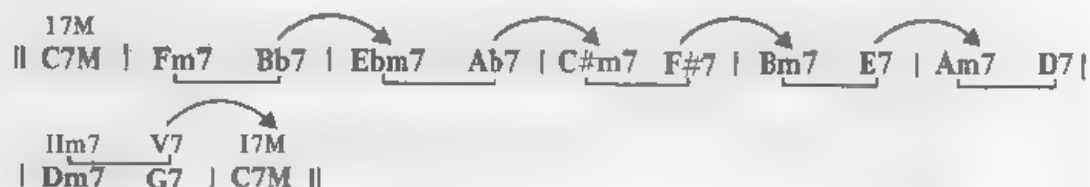


- Vimos no exemplo acima que o Eb7 tem a resolução dominante para Ab7M, mas a sua resolução esperada é o Dm7, logo, o SubV7 é indicado entre parênteses. A escala do acorde será a do modo lídio b7 (ver na pág. 344) que corresponde ao SubV7 entre parênteses.

### 3) Dominantes e SubV7 estendidos

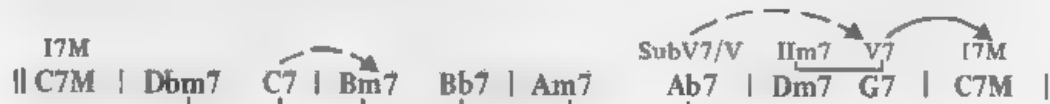
Quando o acorde de sétima da dominante ocorre numa série de II V's, a sua resolução esperada é geralmente determinada pelo clichê estabelecido na série. Esse tipo de clichê estabelecido pode conduzir o ouvido até a perda da noção da tonalidade original.

Exemplo de clichês de acordes percebidos como II V's estendidos:



- No exemplo acima temos II V's estendidos do segundo ao sexto compasso. O Bb7 não tem som de bVII7 e nem o Ab7 é percebido como bVI7.

Exemplo de II SubV's estendidos:



- No exemplo anterior o segundo, terceiro e quarto compassos são percebidos como SubV's cromáticos. O C7 não é percebido como V7/IV.

### 4) Dominantes de função especial

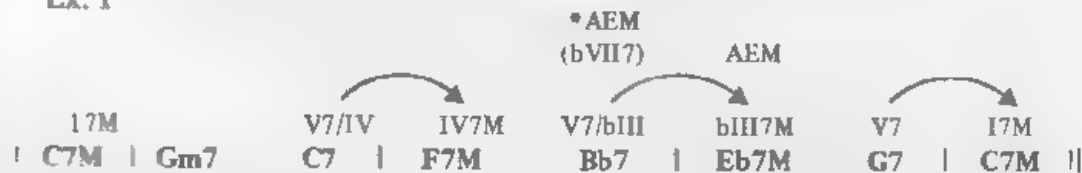
O I7, II7, bVII7, bVII7 e VII7 são considerados dominantes de função especial quando tem como resolução esperada o I grau. A resolução deceptiva dos acordes de sétima da dominante de função especial é rara. A resolução deceptiva do dominante de função especial será assim interpretada se o contexto sugerir função especial. Os principais fatores que determinam num contexto se a resolução de um dominante especial é ou não deceptiva: melodia, ritmo harmônico e forma. Observem que as escalas dos acordes são derivadas da análise entre parênteses.

Exemplo de dominante de função especial resolvidos de maneira normal



Exemplos de dominantes de função especial resolvidos de maneira deceptiva.

Ex. 1



\*Acorde de função especial.

- A escala do acorde usada para Bb7 de qualquer maneira seria a do modo lídio b7 (ver na pág. 344)

Ex. 2

			*(IV7)	AEM	AEM	AEM	AEM	
17M	II7	I7M	V7/bVII	bVII7M	bIII7M	bVI7M	bII7M	V7
C7M	D7	C7M	F7	Bb7M	Eb7M	Ab7M	Db7M	G7
			*Acorde função especial					

5) II V's adjacentes (separados por um semitom ou tom)

Os II V's adjacentes são uma categoria especial de progressões com dominantes, deceptivos ou não. O II V seguido por um outro II V um semitom ou um tom acima é adjacente ao próximo II V. O fato de nestes casos não haver resolução dominante levam à criação dessa categoria especial.

O II V adjacente é aceito pelo ouvido mesmo ascendentemente, por ser muito marcante e poder funcionar de uma forma independente, mesmo sem a resolução regular.

Os II V's adjacentes ascendentes funcionam devido ao movimento do baixo por grau conjunto, e também pela marcha harmônica e à força do clichê. Ver ex. 2.

Os II V's que se repetem um semitom ou um tom abaixo não pedem maiores justificativas, já que são resoluções de dominantes. Ver ex. 2.

Os II V's adjacentes podem sugerir centro tonal implícito mas não estabelece a tonalidade do momento, por não haver expectativa de resolução por uma tônica nova.

Os II V's adjacentes são usados, também, como clichê interpolado que simplesmente retarda a resolução do II V precedente. Ver ex. 1.

Ex. 1

IIIm7	V7/II		SubV7/V	IIIm7	V7	I7M
Em7	A7		Ebm7	Ab7		Dm7
						G7
						C7M

Outros II V's adjacentes podem simplesmente aparecer isolados.

Ex. 2

				V7/II	IIIm7	V7	I7M
Dm7	G7		Ebm7	Ab7		Em7	A7
						Dm7	G7
						C7M	

- Os II V's adjacentes se encontram nos três primeiros compassos.

c) Acordes diatônicos cromaticamente alterados

Algumas harmonizações podem incluir acordes de estrutura de sétima da dominante que entretanto não são de função dominante. Em tais casos os acordes de sétima da dominante tem o som mais brilhante do que os acordes diatônicos, principalmente quando o movimento do baixo é feito diatonicamente e não há resolução dos dominantes. Este tipo de progressão é formada por acordes de estrutura constante.

Ex.

I7	II7	III7	IV7	III7	II7	I7
C7	D7	E7	F7	E7	D7	C7

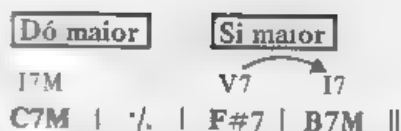
## XXXV Modulação

Modulação é a passagem de uma tonalidade para outra na harmonia de uma música tomando como base o sistema tonal.

A modulação ocorre quando não podemos analisar um ou mais acordes dentro da tonalidade primitiva. Os acordes não analisáveis podem ser de empréstimo modal, dominante secundário, auxiliar, estendido, dominante substituto (SubV7), diminutos em geral ou mesmo um acorde diatônico.



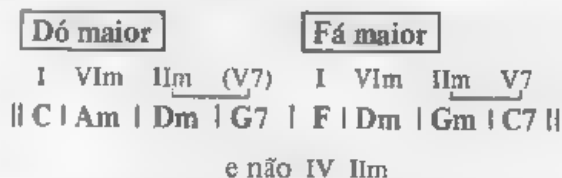
Ex. 1



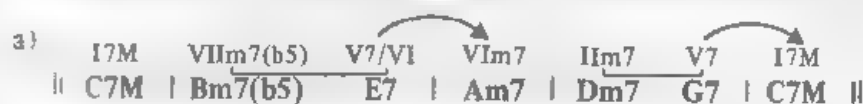
- O B<sup>7M</sup> visto no exemplo acima não pode ser analisada na tonalidade primitiva (Dó maior)

Outra situação não analisável na tonalidade primitiva é quando dentro de uma progressão ouvimos uma cadência subdominante de uma nova tonalidade

Ex. 2



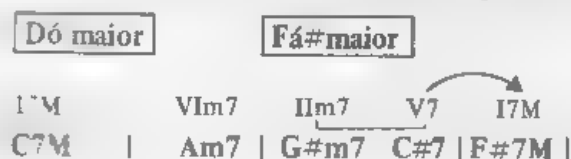
Logo, as resoluções passageiras (acordes diatônicos ou de empréstimo modal preparados por seus dominantes individuais) não são considerados modulações Exemplos.



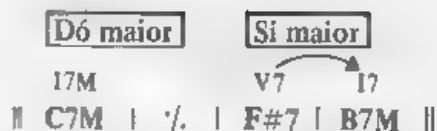
São tres os tipos de modulação: direta, por acorde comum ou pivô e transicional ou harmônica modulante.

A) *Direta* quando a modulação é feita a partir de qualquer acorde da segunda tonalidade isto é, indo de uma tonalidade para outra de uma maneira direta, sem que nenhum acorde faça parte de ambas as tonalidades.

Ex. 1 - Modulação direta partindo do II grau da segunda tonalidade:



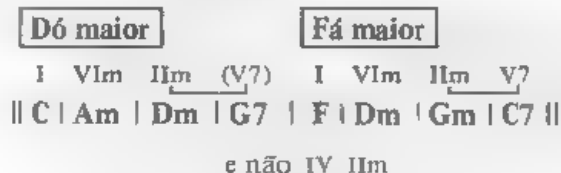
Ex. 1



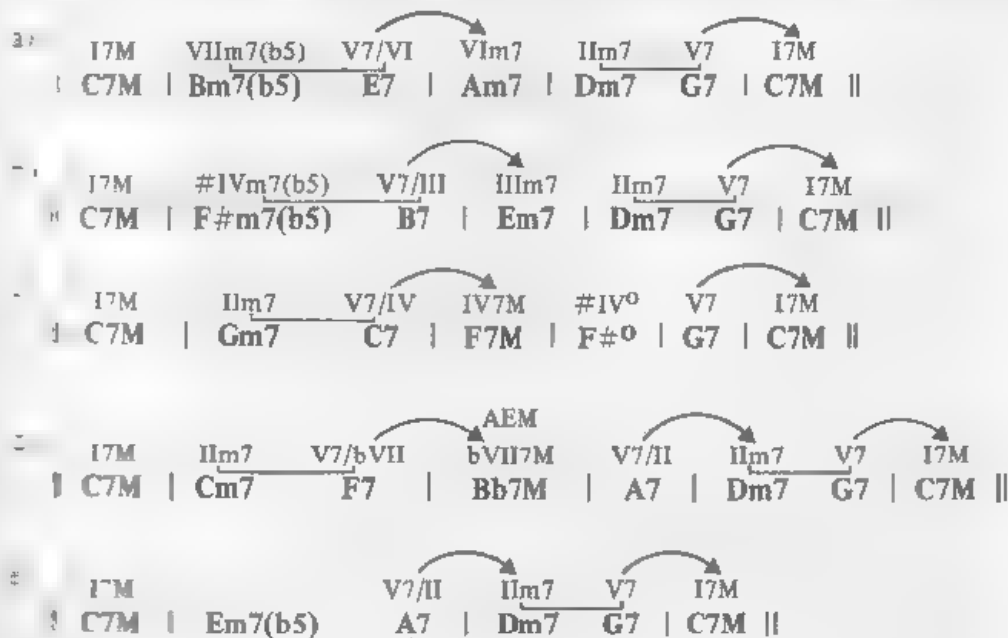
- O B7M visto no exemplo acima não pode ser analisada na tonalidade primitiva (Dó maior).

Outra situação não analisável na tonalidade primitiva é quando dentro de uma progressão ouvimos uma cadência subdominante de uma nova tonalidade

Ex. 2



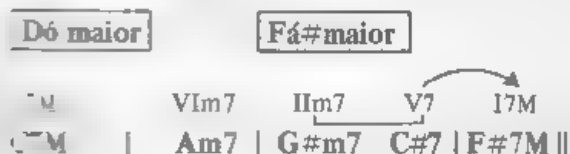
Logo, as resoluções passageiras (acordes diatônicos ou de empréstimo modal preparados por seus dominantes individuais) não são considerados modulações. Exemplos



Existem os tipos de modulação: direta, por acorde comum ou pivô e transicional ou marcante modulante.

Quando a modulação é feita a partir de qualquer acorde da segunda tonalidade indo de uma tonalidade para outra de uma maneira direta, sem que nenhum acorde faça parte de ambas as tonalidades

Ex. 3 - Modulação direta partindo do II grau da segunda tonalidade:



Ex. 2 – Modulação direta partindo do I grau do segundo tom:

<b>Dó Maior</b>		<b>Ré Maior</b>		
I <sup>7</sup> M	VI <sup>m</sup> 7	I <sup>7</sup> M	VI <sup>m</sup> 7	I <sup>7</sup> M
C <sup>7</sup> M	Am <sup>7</sup>	D <sup>7</sup> M	Bm <sup>7</sup>	Em <sup>7</sup> A <sup>7</sup>   D <sup>7</sup> M

B) *Modulação por acorde comum ou pivô*, é quando se passa da primeira para a segunda tonalidade usando acordes comuns e possíveis de serem analisados em ambas as tonalidades

1) Modulação por acorde comum, diatônico em ambas as tonalidades:

<b>Dó Maior</b>		<b>Sol Maior</b>		
I <sup>7</sup> M	II <sup>m</sup> 7	(V <sup>7</sup> )	VI <sup>m</sup> 7	I <sup>7</sup> M
C <sup>7</sup> M	Dm <sup>7</sup>	G <sup>7</sup>	Am <sup>7</sup>	D <sup>7</sup>   G <sup>7</sup> M

- O acorde Am<sup>7</sup> ao mesmo tempo que é um acorde diatônico à tonalidade de Dó maior (VI<sup>m</sup>7) é também II<sup>m</sup>7 da nova tonalidade de Sol maior.

2) Modulação por acorde comum não diatônico em uma ou ambas tonalidades

a) Por acorde de empréstimo modal

<b>Dó Maior</b>		<b>Sol Maior</b>		<b>Dó Maior</b>	
I <sup>7</sup> M	bVI <sup>7</sup> M	I <sup>7</sup> M	bVI <sup>7</sup> M	I <sup>7</sup> M	II <sup>m</sup> 7
C <sup>7</sup> M	Ab <sup>7</sup> M	C <sup>7</sup> M	Ab <sup>7</sup> M	G <sup>7</sup> M	Bm <sup>7</sup>   C <sup>7</sup> M   %

- O acorde de Ab<sup>7</sup>M e o bVI<sup>7</sup>M na primeira tonalidade (Dó maior) e bII<sup>7</sup>M na segunda tonalidade (Sol maior).

b) Por dominante secundário

<b>Dó Maior</b>		<b>Sol Maior</b>		
I <sup>7</sup> M	VII <sup>m</sup> 7(b5)	V <sup>7</sup> /VI	VI <sup>m</sup> 7	I <sup>7</sup> M
C <sup>7</sup> M	Bm <sup>7</sup> (b5)	E <sup>7</sup>	Am <sup>7</sup>	D <sup>7</sup>   G <sup>7</sup> M

c) Por dominante substituto

<b>Dó Maior</b>		<b>Solb Maior</b>		
I <sup>7</sup> M	VI <sup>m</sup> 7	II <sup>m</sup> 7	(V <sup>7</sup> )	I <sup>7</sup> M
C <sup>7</sup> M	Am <sup>7</sup>	Dm <sup>7</sup>	G <sup>7</sup>	G <sup>b</sup> 7M

- O acorde de G<sup>7</sup> é ao mesmo tempo SubV<sup>7</sup> de Sol bemol maior e V<sup>7</sup> da primeira tonalidade

d) Por #IVm7(b5)

**Dó Maior** **Sol Maior** : VII<sup>m7(b5)</sup>

II<sup>m7</sup> V7 I<sup>#IVm7(b5)</sup> I<sup>7M</sup>  
 || D<sup>m7</sup> | G<sup>7</sup> | F<sup>#m7(b5)</sup> | G<sup>7M</sup> |

- O acorde F<sup>#m7(b5)</sup> é #IV<sup>m7(b5)</sup> na tonalidade de Dó maior e VII<sup>m7(b5)</sup> na tonalidade de Sol maior.

e) Por acorde diminuto

Ex. 1 **Dó Maior** **Fá# Menor** : VII<sup>o</sup>

I<sup>7M</sup> IV<sup>7M</sup> IV<sup>o</sup> Im<sup>7</sup>  
 || C<sup>7M</sup> | F<sup>7M</sup> | F<sup>o</sup> | F<sup>#m7</sup> |

Ex. 2 **Dó Maior** **Sol Maior** : VII<sup>o</sup>

I<sup>7M</sup> IV<sup>7M</sup> #IV<sup>o</sup> I<sup>7M</sup>  
 || C<sup>7M</sup> | F<sup>7M</sup> | F<sup>#o</sup> | G<sup>7M</sup> |

Ex. 3 **Dó Maior** **Dó # Menor** : VII<sup>o</sup>

I<sup>7M</sup> I<sup>o</sup> Im<sup>7</sup>  
 || C<sup>7M</sup> | C<sup>o</sup> | C<sup>#m7</sup> |

C) Modulação transicional ou marcha harmônica modulante

Consiste de uma série de pequenas modulações. Cada modulação componente recebe a denominação de módulo. Os módulos se repetem por intervalos iguais até chegarem à tonalidade desejada.

Ex. 1

**Dó Maior** AEM **Réb Maior**  
 I<sup>7M</sup> II<sup>m7</sup> (V7/III) IV<sup>m7</sup> (V7/bII) III<sup>m7</sup> (V7/II) II<sup>m7</sup> V7 I<sup>7M</sup>  
 || C<sup>7M</sup> | F<sup>#m7</sup> | B<sup>7</sup> | F<sup>m7</sup> | B<sup>b7</sup> | E<sup>m7</sup> | A<sup>7</sup> | E<sup>b7</sup> | A<sup>b7</sup> | D<sup>b7M</sup> ||

Ex. 2

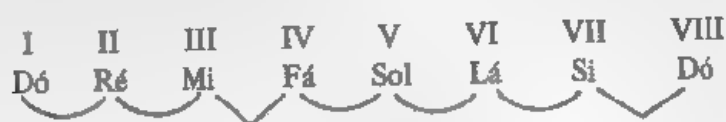
**Dó Maior** **Ré Maior** : II<sup>m7</sup>  
 I<sup>7M</sup> SubV7/II II<sup>m7</sup> SubV7/II III<sup>m7</sup> SubV7 I<sup>7M</sup>  
 || C<sup>7M</sup> | G<sup>#m7</sup> | G<sup>7</sup> | F<sup>#m7</sup> | F<sup>7</sup> | E<sup>m7</sup> | E<sup>b7</sup> | D<sup>7M</sup> |

- No exemplo acima os módulos estão indicados por uma chave (———). Observe nos módulos a presença constante de acordes de sétima da dominante.

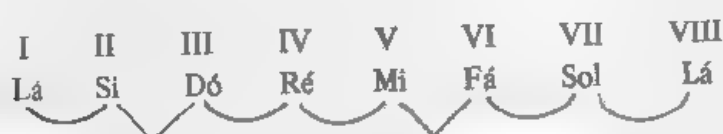
## 1) Modo

Os modos são caracterizados de acordo com os intervalos de tons e semitons entre os graus.

## Ex. 1 – Modo Iônico (maior)



## Ex. 2 – Modo Eólio (menor natural)



## A) Naturais

## a) Os modos com nomes gregos (formados pelas sete notas naturais)

- 1) Iônico – Dó Ré Mi Fá Sol Lá Si Dó
- 2) Dórico – Ré Mi Fá Sol Lá Si Dó Ré
- 3) Frígio – Mi Fá Sol Lá Si Dó Ré Mi
- 4) Lídio – Fá Sol Lá Si Dó Ré Mi Fá
- 5) Mixolídio – Sol Lá Si Dó Ré Mi Fá Sol
- 6) Eólio – Lá Si Dó Ré Mi Fá Sol Lá
- 7) Lócrio – Si Dó Ré Mi Fá Sol Lá Si

- Os modos iônico, lídio e mixolídio são maiores e o dórico frígio, eólio e lócrio são menores
- Quando se diz Dó lídio se quer dizer que esta escala, embora começando com a nota Dó, tem os mesmos intervalos do modo lídio.

## b) Os modos pentatônicos (cinco notas naturais)

- 1) Dó Ré Mi Sol Lá Dó
- 2) Ré Mi Sol Lá Dó Ré
- 3) Mi Sol Lá Dó Ré Mi
- 4) Sol Lá Dó Ré Mi Sol
- 5) Lá Dó Ré Mi Sol Lá

- Os modos pentatônicos de Dó (1) e Lá (5) são os mais usados.

## B) Folclóricos

Criados pelos diversos povos, por exemplo, o modo nordestino:

Dó Ré M<sub>1</sub> Fá# Sol Lá Sib Dó

## Sintéticos

Definição artificial. Por exemplo, mixolídio b9 ou b13 etc. (ver pág. 343 e 345).

- Não se deve confundir escalas modais com as escalas dos acordes, onde se usa o nome dos modos apenas para que se possa associar a gama de notas da escala dos acordes, já que estas coincidem com os diversos modos. Exemplo: em Dó maior o Dm<sup>7</sup> e o IIm<sup>7</sup> (escala de acordes associada ao modo dórico). No modo dórico o Dm<sup>7</sup> teria de ser um acorde de função tônica o que não acontece com o IIm<sup>7</sup>.
- A característica básica da harmonia modal é a não resolução do tritono com expectativa.

## 2) Ocorrências no modalismo

A harmonia modal pode ter o caráter.

### a) Puro

Formada apenas por acordes diatônicos a um determinado modo.

### b) Misto

- 1) Com outros modos (dórico e mixolídio etc.),
- 2) Com o tonalismo.

É bastante comum vermos músicas de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Edu Lobo ou Milton Nascimento com estas características.

Acordes diatônicos aos modos: iônico, dórico, frígio, lídio, mixolídio, eólio e lócrio.

- Para que as harmonias desses modos tenham "o sabor" modal devem-se levar em conta as seguintes características:

- 1) não resolução do tritono com expectativa,
- 2) acordes diatônicos;
- 3) notas e acordes característicos,
- 4) acordes evitados.

- Essas regras são sugeridas não para evitar sonoridades "estranhas", mas apenas para evitar o som tonal maior e menor e enfatizar o som modal.

## 2.1) Iônico

- As tríades e tétrades diatônicas encontradas no modo iônico são as mesmas do modo maior e já estudadas nas págs. 92 e 93.
- No modo iônico não tem nota característica e para que seja enfatizado o sabor modal iônico é importante observar a não resolução do tritono com expectativa.

## B) Modo Dórico

### a) Tríades

I <sup>m</sup>	II <sup>m</sup>	bIII	IV	V <sup>m</sup>	VI <sup>o</sup>	bVII
D <sup>m</sup>	E <sup>m</sup>	F	G	A <sup>m</sup>	B <sup>o</sup>	C



### b) Tétrades

I <sup>m</sup> 7	II <sup>m</sup> 7	bIII7 <sup>M</sup>	IV7	V <sup>m</sup> 7	VI <sup>m</sup> 7(b5)	bVII7 <sup>M</sup>
D <sup>m</sup> 7	E <sup>m</sup> 7	F7 <sup>M</sup>	G7	A <sup>m</sup> 7	B <sup>m</sup> 7(b5)	C7 <sup>M</sup>



- As notas em preto são notas características
- Da mesma maneira que ocorre na tonalidade menor, os graus são analisados tomando como base a escala do modo iônico maior.

Nota característica: 6

- Tríades cadenciais características. II<sup>m</sup> e IV (evitar VI<sup>o</sup>).
- Acordes (tétrades) cadenciais características. II<sup>m</sup>7, IV7 e bVII7<sup>M</sup>. Evitar VI<sup>m</sup>7(b5).
- O IV7 deve ser usado com certo cuidado, pois pode facilmente levar ao tom básico maior. Por exemplo, se for para o bVII7<sup>M</sup>. É muito comum a cadência I<sup>m</sup>7 IV7 I<sup>m</sup>7. Neste caso trata-se de uma cadência com sabor modal dórico.

### C) Modo Frígio

#### a) Tríades

I <sup>m</sup>	bII	bIII	IV <sup>m</sup>	V <sup>o</sup>	bVI	bVII <sup>m</sup>
E <sup>m</sup>	F	G	A <sup>m</sup>	B <sup>o</sup>	C	D <sup>m</sup>



#### b) Tétrades

I <sup>m7</sup>	bII <sup>7M</sup>	bIII <sup>7</sup>	IV <sup>7</sup>	V <sup>m7(b5)</sup>	bVI <sup>7M</sup>	bVII <sup>m7</sup>
E <sup>m7</sup>	F <sup>7M</sup>	G <sup>7</sup>	A <sup>7</sup>	B <sup>m7(b5)</sup>	C <sup>7M</sup>	D <sup>m7</sup>



Nota característica: b2

- Tríades cadenciais características: bII, bVII<sup>m</sup> (evitar V<sup>o</sup>).
- Tétrades cadenciais características: bII<sup>7M</sup>, bVII<sup>m7</sup> (evitar V<sup>m7(b5)</sup>, bIII<sup>7</sup>). Obs.: o bIII<sup>7</sup>, mesmo contendo a nota característica, tende a impor a tonalidade básica maior, devendo ser evitado

### D) Modo Lídio

#### a) Tríades

I	II <sup>m</sup>	III <sup>m</sup>	#IV <sup>o</sup>	V	VI <sup>m</sup>	VII <sup>m</sup>
■	G <sup>m</sup>	A <sup>m</sup>	B <sup>o</sup>	C	D <sup>m</sup>	E <sup>m</sup>



#### b) Tétrades

I <sup>7M</sup>	II <sup>7</sup>	III <sup>m7</sup>	#IV <sup>m7(b5)</sup>	V <sup>7M</sup>	VI <sup>m7</sup>	VII <sup>m7</sup>
F <sup>7M</sup>	G <sup>7</sup>	A <sup>m7</sup>	B <sup>m7(b5)</sup>	C <sup>7M</sup>	D <sup>m7</sup>	E <sup>m7</sup>



Nota característica: #4

- Tríades cadenciais características: II e VII<sup>m</sup> (evitar #IV<sup>o</sup>).
- Tétrades cadenciais características: II<sup>7</sup>, V<sup>7M</sup>, VII<sup>m7</sup>. Evitar #IV<sup>m7(b5)</sup>.



## E) Modo Mixolídio

### a) Tríades

I	II <sup>m</sup>	III <sup>o</sup>	IV	V <sup>m</sup>	VI <sup>m</sup>	bVII
G	Am	B <sup>o</sup>	C	Dm	Em	F

### b) Tétrades

I <sup>7</sup>	II <sup>m7</sup>	III <sup>m7(b5)</sup>	IV <sup>7M</sup>	V <sup>m7</sup>	VI <sup>m7</sup>	bVII <sup>7M</sup>
G <sup>7</sup>	Am <sup>7</sup>	Bm <sup>7(b5)</sup>	C <sup>7M</sup>	Dm <sup>7</sup>	Em <sup>7</sup>	F <sup>7M</sup>

Nota característica: b7

- Tríades cadenciais características: V<sup>m</sup>, bVII (evitar III<sup>o</sup>)
- Tétrades cadenciais características: I<sup>7</sup>, V<sup>m7</sup> e bVII<sup>7M</sup>. Evitar III<sup>m7(b5)</sup>. Obs. O I<sup>7</sup> deve ser tratado com cuidado, pois indo para IV<sup>7M</sup> soa como V<sup>7</sup> do I<sup>7M</sup>

## F) Modo Eólio

### a) Tríades

I <sup>m</sup>	II <sup>o</sup>	bIII	IV <sup>m</sup>	V <sup>m</sup>	bVI	bVII
Am	B <sup>o</sup>	C	Dm	Em	F	G

### b) Tétrades

I <sup>m7</sup>	II <sup>m7(b5)</sup>	bIII <sup>7M</sup>	IV <sup>m7</sup>	V <sup>m7</sup>	VI <sup>7M</sup>	bVII <sup>7</sup>
Am <sup>7</sup>	Bm <sup>7(b5)</sup>	C <sup>7M</sup>	Dm <sup>7</sup>	Em <sup>7</sup>	F <sup>7M</sup>	G <sup>7</sup>

- Este modo é normalmente identificado como menor natural (ver pág. 94). É usado no tonalismo juntamente com a menor harmônica e melódica. Entretanto, numa composição que contenha harmonia exclusivamente do modo eólio, esta terá o sabor modal eólio bem mais do que uma simples tonalidade menor.

Nota característica: b6

- Tríades cadenciais características: IV<sup>m</sup>, bVI (evitar II<sup>o</sup>).
- Tétrades cadenciais características: IV<sup>m7</sup>, bVI<sup>7M</sup>, bVII<sup>7</sup>. Evitar II<sup>m7(b5)</sup>. Obs.. As cadências no modo eólio, para terem o "sabor" modal é preciso que sejam usadas em contexto modal diatônico, pois do contrário, seriam apenas cadências de subdominantes menores naturais de uso corrente na harmonia tonal.

### G) Modo Lócrio

#### a) Triades

I <sup>o</sup>	bII	bIIIm	IVm	bV	bVI	bVIIIm
B <sup>o</sup>	C	Dm	Em	F	G	Am

#### b) Tétrades

Im7(b5)	bII7M	bIIIm7	IVm7	bV7M	bVI7	bVIIIm7
Bm7(b5)	C7M	Dm7	Em7	F7M	G7	Am7

Notas características: b2 e b6

- São pouco comuns músicas no modo lócrio, pois além de conterem duas notas características, o I grau é uma tríade diminuta ou um acorde menor com sétima e quinta diminuta.

#### 4) Exemplos de músicas populares em alguns modos

##### a) Modo Iônico

Ex. Primeira parte de Cravo e Canela, de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos (Sol iônico).

bVII	IV	I	bVII	IV	I
D	C	G	D	C	G

etc.

##### - Modo Dórico

Ex. Parte de Arrastão, de Edu Lobo e Vinícius de Moraes (Lá dórico)

IIm
Am

etc.

c) Modo Mixolídio

Ex.. Primeira parte de Upa Neguinho, de Edu Lobo e G. F. Guarnieri (Ré mixolídio).

Chords: Vm7 Am7, I<sup>6</sup><sub>9</sub> D<sup>6</sup><sub>9</sub>, Vm7 Am7, I<sup>6</sup><sub>9</sub> D<sup>6</sup><sub>9</sub>, Vm7 Am7, I<sup>6</sup><sub>9</sub> D<sup>6</sup><sub>9</sub>, Vm7 Am7, I<sup>6</sup><sub>9</sub> D<sup>6</sup><sub>9</sub>.

Ex. 2 - Procissão, de Gilberto Gil (Dó mixolídio).

Chords: I C, bVII Bb, I C, IV F, I C, IV F, I C, IV F, I C, bVII Bb, IV F, I C.

d) Modo Eólio

Ex.: Pra não dizer que não falei de flores, de Geraldo Vandré (Mi eólio).

Two staves of musical notation in 3/4 time. The first staff contains a melodic line with a repeat sign at the end. Above the staff, the chords Im, Am, bVII G, and Im Am are indicated. The second staff continues the melodic line, also ending with a repeat sign and the word "etc." above it. Above this staff, the chords bVII G and Im Am are indicated.

e) Modo Lídio b7

Ex.: Gravidade, de Caetano Veloso (Dó lídio b7)

Three staves of musical notation in 3/4 time. The first staff shows a melodic line with a repeat sign at the end. Above it, the chords 17 and C7 are indicated. The second staff continues the melodic line, also ending with a repeat sign. Above it, the chords 117 and D7 are indicated. The third staff shows a single note with a fermata, with a curved line connecting it to the first staff.

### XXXVII Exercícios

Escreva nos parenteses as cifras correspondentes aos graus e tonalidades indicados

#### 1) IIm7 ou IIm7(b5)

- |                          |                  |                   |
|--------------------------|------------------|-------------------|
| a) Sib maior ( Cm7 )     | b) Mib maior ( ) | c) Fá# maior ( )  |
| d) Láb maior ( )         | e) Dó# menor ( ) | f) Fá# menor ( )  |
| g) Mib menor ( Fm7(b5) ) | h) Si menor ( )  | i) Sol# menor ( ) |

#### 2) IIIm7 ou bIIIm7

- |                      |                 |                  |
|----------------------|-----------------|------------------|
| a) Mi maior ( G#m7 ) | b) M1 menor ( ) | c) Sib maior ( ) |
| d) Dó# menor ( E7M ) | e) Si menor ( ) | f) Láb maior ( ) |
| g) Solb maior ( )    | h) Fá menor ( ) | i) Fá# menor ( ) |

#### 3) IV7M ou IVm7

- |                       |                  |                 |
|-----------------------|------------------|-----------------|
| a) Fá maior ( Bb7M )  | b) Sib maior ( ) | c) Ré menor ( ) |
| d) Dó# menor ( F#m7 ) | e) Láb maior ( ) | f) Si menor ( ) |
| g) Mib maior ( )      | h) Mib menor ( ) | i) Ré maior ( ) |

#### 4) V7

- |                      |                     |                  |
|----------------------|---------------------|------------------|
| a) Réb maior ( Ab7 ) | b) Mib maior ( )    | c) Dó# menor ( ) |
| d) Láb maior ( )     | e) Sol menor ( D7 ) | f) Fá menor ( )  |
| g) Sib maior ( )     | h) Fá# maior ( )    | i) Mi maior ( )  |

#### 5) V7(13) ou V7(b9)

- |                        |                  |                  |
|------------------------|------------------|------------------|
| a) Lá maior ( E7(13) ) | b) Dó# menor ( ) | c) Sib maior ( ) |
| d) M1 menor ( B7(b9) ) | e) Si maior ( )  | f) Láb maior ( ) |
| g) Sol# menor ( )      | h) Fá# menor ( ) | i) Dó menor ( )  |

#### 6) VIIm7 ou bVIIm7

- |                      |                  |                  |
|----------------------|------------------|------------------|
| a) Lá maior ( F#m7 ) | b) Si menor ( )  | c) Ré menor ( )  |
| d) Dó menor ( Ab7M ) | e) Sol menor ( ) | f) Dó menor ( )  |
| g) Sib maior ( )     | h) Mib maior ( ) | i) Láb maior ( ) |

#### 7) SubV7

- |                     |                 |                  |
|---------------------|-----------------|------------------|
| a) Lá maior ( Bb7 ) | b) Fá menor ( ) | c) Ré maior ( )  |
| d) Sib maior ( )    | e) Fá maior ( ) | f) Mib maior ( ) |
| g) Ré menor ( Eb7 ) | h) Mi maior ( ) | i) Lá menor ( )  |

#### 8) V7/II

- |                    |                  |                   |
|--------------------|------------------|-------------------|
| a) Dó maior ( A7 ) | b) Láb maior ( ) | c) Sol menor ( )  |
| d) Fá menor ( D7 ) | e) Sib maior ( ) | f) Sol# menor ( ) |
| g) Lá menor ( )    | h) Fá maior ( )  | i) Ré maior ( )   |

#### 9) V7/III ou V7/bIII

- |                     |                  |                  |
|---------------------|------------------|------------------|
| a) Mi maior ( D#7 ) | b) Si menor ( )  | c) Ré menor ( )  |
| d) M1 menor ( D7 )  | e) Sib maior ( ) | f) Lá maior ( )  |
| g) Fá maior ( )     | h) Lá menor ( )  | i) Fá# menor ( ) |

### 10) V7/IV

- |                     |                   |                  |
|---------------------|-------------------|------------------|
| a) Dó maior ( C7 )  | b) Ré menor ( )   | c) Mi maior ( )  |
| d) Lá maior ( )     | e) Fá #menor ( )  | f) Si menor ( )  |
| g) Sol menor ( G7 ) | h) Solb maior ( ) | i) Réb maior ( ) |

### 11) V7/V

- |                     |                  |                  |
|---------------------|------------------|------------------|
| a) Mi maior ( F#7 ) | b) Réb maior ( ) | c) Mib maior ( ) |
| d) Si menor ( C#7 ) | e) Sib maior ( ) | f) Mi menor ( )  |
| g) Fá# menor ( )    | h) Mib menor ( ) | i) Lá maior ( )  |

### 12) V7/VI ou V7/bVI

- |                     |                 |                  |
|---------------------|-----------------|------------------|
| a) Mi menor ( G7 )  | b) Ré maior ( ) | c) Sib maior ( ) |
| d) Sib menor ( )    | e) Lá maior ( ) | f) Si menor ( )  |
| g) Sol maior ( B7 ) | h) Si maior ( ) | i) Dó maior ( )  |

### 13) V7/bII

- |                     |                  |                  |
|---------------------|------------------|------------------|
| a) Ré maior ( Bb7 ) | b) Mib maior ( ) | c) Sib menor ( ) |
| d) Fá menor ( Db7 ) | e) Sol menor ( ) | f) Dó maior ( )  |
| g) Mi menor ( )     | h) Lá maior ( )  | i) Lá maior ( )  |

### 14) V7/bVII

- |                     |                  |                  |
|---------------------|------------------|------------------|
| a) Dó maior ( F7 )  | b) Réb maior ( ) | c) Mib maior ( ) |
| d) Sib maior ( )    | e) Ré menor ( )  | f) Si menor ( )  |
| g) Fá menor ( Bb7 ) | h) Sol menor ( ) | i) Lá maior ( )  |

### 15) #IVm7(b5)

- |                          |                  |                  |
|--------------------------|------------------|------------------|
| a) Dó maior ( F#m7(b5) ) | b) Sol maior ( ) | c) Réb maior ( ) |
| d) Si maior ( )          | e) Sib maior ( ) | f) Lá maior ( )  |
| g) Ré maior ( )          | h) Fá maior ( )  | i) Mib maior ( ) |

### 16) SubV7/I

- |                     |                  |                 |
|---------------------|------------------|-----------------|
| a) Fá maior ( Gb7 ) | b) Dó maior ( )  | c) Ré maior ( ) |
| d) Mi menor ( F7 )  | e) Sol maior ( ) | f) Lá menor ( ) |
| g) Lá maior ( )     | h) Fá#menor ( )  | i) Si maior ( ) |

### 17) SubV7/II

- |                     |                    |                  |
|---------------------|--------------------|------------------|
| a) Dó maior ( Eb7 ) | b) Ré maior ( )    | c) Sib maior ( ) |
| d) Lá maior ( )     | e) Sol maior ( )   | f) Mib maior ( ) |
| g) Réb maior ( )    | h) Mi menor ( G7 ) | i) Sol#menor ( ) |

### 18) SubV7/IV

- |                     |                     |                  |
|---------------------|---------------------|------------------|
| a) Mi maior ( Bb7 ) | b) Ré menor ( Ab7 ) | c) Sol menor ( ) |
| d) Si maior ( )     | e) Fá maior ( )     | f) Sib maior ( ) |
| g) Dó maior ( )     | h) Réb maior ( )    | i) Fá#menor ( )  |

### 19) SubV7/V

- |                     |                  |                 |
|---------------------|------------------|-----------------|
| a) Lá maior ( F7 )  | b) Sol menor ( ) | c) Si maior ( ) |
| d) Lá maior ( )     | e) Sib maior ( ) | f) Dó#menor ( ) |
| g) Fá menor ( Db7 ) | h) Ré maior ( )  | i) Dó menor ( ) |

20) SubV7/III ou SubV7/bIII

- |                     |                 |                 |
|---------------------|-----------------|-----------------|
| a) Lá menor ( Db7 ) | b) Ré menor ( ) | c) Mi maior ( ) |
| d) Láb menor ( )    | e) Si maior ( ) | f) Si menor ( ) |
| g) Dó maior ( F7 )  | h) Fá menor ( ) | i) Dó menor ( ) |

21) SubV7/VI ou SubV7/bVI

- |                     |                  |                   |
|---------------------|------------------|-------------------|
| a) Dó maior ( Bb7 ) | b) Ré menor ( )  | c) Mi menor ( )   |
| d) Si menor ( Ab7 ) | e) Fá maior ( )  | f) Solb maior ( ) |
| g) Láb maior ( )    | h) Fá# menor ( ) | i) Sol maior ( )  |

22) #Iº

- |                     |                 |                  |
|---------------------|-----------------|------------------|
| a) Dó maior ( C#º ) | b) Ré maior ( ) | c) Mib maior ( ) |
| d) Lá maior ( )     | e) Si maior ( ) | f) Réb maior ( ) |
| g) Sol maior ( )    | h) Mi maior ( ) | i) Láb maior ( ) |

23) #IIº

- |                      |                  |                  |
|----------------------|------------------|------------------|
| a) Sib maior ( )     | b) Láb maior ( ) | c) Réb maior ( ) |
| d) Sol maior ( A#º ) | e) Mi maior ( )  | f) Réb maior ( ) |
| g) Dó maior ( )      | h) Ré maior ( )  | i) Láb maior ( ) |

24) bIIIº

- |                     |                  |                  |
|---------------------|------------------|------------------|
| a) Dó maior ( Ebº ) | b) Ré maior ( )  | c) Si maior ( )  |
| d) Láb maior ( )    | e) Sib maior ( ) | f) Sol maior ( ) |
| g) Mi maior ( )     | h) Mib maior ( ) | i) Lá menor ( )  |

25) IVº

- |                    |                  |                  |
|--------------------|------------------|------------------|
| a) Dó maior ( Fº ) | b) Sib maior ( ) | c) Láb maior ( ) |
| d) Ré maior ( )    | e) Mi maior ( )  | f) Si maior ( )  |
| g) Lá maior ( )    | h) Réb maior ( ) | i) Fá maior ( )  |

26) Vº

- |                      |                  |                  |
|----------------------|------------------|------------------|
| a) Sib maior ( )     | b) Lá menor ( )  | c) Dó menor ( )  |
| d) Ré menor ( )      | e) Si maior ( )  | f) Sol menor ( ) |
| g) Réb maior ( Abº ) | h) Láb maior ( ) | i) Réb maior ( ) |

27) #IVº

- |                     |                  |                  |
|---------------------|------------------|------------------|
| a) Láb maior ( )    | b) Sib maior ( ) | c) Réb maior ( ) |
| d) Sol maior ( )    | e) Lá maior ( )  | f) Si maior ( )  |
| g) Dó maior ( F#º ) | h) Mib maior ( ) | i) Mi menor ( )  |

28) #Vº

- |                     |                  |                  |
|---------------------|------------------|------------------|
| a) Si maior ( )     | b) Mi maior ( )  | c) Lá maior ( )  |
| d) Ré maior ( A#º ) | e) Dó maior ( )  | f) Sol maior ( ) |
| g) Fá maior ( )     | h) Sib maior ( ) | i) Réb maior ( ) |

29) VIº

- |                     |                  |                  |
|---------------------|------------------|------------------|
| a) Lá menor ( F#º ) | b) Si menor ( )  | c) Ré menor ( )  |
| d) Mi menor ( )     | e) Dó menor ( )  | f) Mib menor ( ) |
| g) Sol menor ( )    | h) Fá# menor ( ) | i) Láb maior ( ) |

30) VII<sup>o</sup>

- |                                |                  |                  |
|--------------------------------|------------------|------------------|
| a) Dó menor ( B <sup>o</sup> ) | b) Ré menor ( )  | c) Mib menor ( ) |
| d) Si menor ( )                | e) Sol menor ( ) | f) Sib menor ( ) |
| g) Lá menor ( )                | h) Fá# menor ( ) | i) Mi menor ( )  |

31) VIIIm7(b5)

- |                         |                  |                  |
|-------------------------|------------------|------------------|
| a) Dó maior ( Bm7(b5) ) | b) Si maior ( )  | c) Ré maior ( )  |
| d) Lá maior ( )         | e) Sib maior ( ) | f) Láb maior ( ) |
| g) Réb maior ( )        | h) Mib maior ( ) | i) Réb maior ( ) |

32) III<sup>o</sup>

- |                                 |                  |                   |
|---------------------------------|------------------|-------------------|
| a) Lá menor ( C# <sup>o</sup> ) | b) Si menor ( )  | c) Ré menor ( )   |
| d) Sol# menor ( )               | e) Fá# menor ( ) | f) Fá menor ( )   |
| g) Sib menor ( )                | h) Sol menor ( ) | i) Sol# menor ( ) |

33) IIIm7 V7/II ou IIIm7(b5) V7/II

- |                            |                         |                  |
|----------------------------|-------------------------|------------------|
| a) Dó maior ( Em7(b5) A7 ) | b) Si menor ( )         | c) Ré menor ( )  |
| d) Lá menor ( )            | e) Lá maior ( )         | f) Sol menor ( ) |
| g) Réb maior ( )           | h) Sib maior ( Dm7 G7 ) | i) Láb maior ( ) |

34) IIIm7 V7/III ou IIIm7 V7/bIII

- |                            |                  |                  |
|----------------------------|------------------|------------------|
| a) Fá maior ( Bm7(b5) E7 ) | b) Lá maior ( )  | c) Si maior ( )  |
| d) Sol menor ( Cm7 F7 )    | e) Sib maior ( ) | f) Láb maior ( ) |
| g) Sol# menor ( )          | h) Lá menor ( )  | i) Ré maior ( )  |

35) IIIm7 V7/VI ou IIIm7 V7/bVI

- |                            |                  |                          |
|----------------------------|------------------|--------------------------|
| a) Dó maior ( Bm7(b5) E7 ) | b) Ré maior ( )  | c) Mi menor ( )          |
| d) Sib maior ( )           | e) Fá# menor ( ) | f) Sol menor ( Fm7 Bb7 ) |
| g) Mi maior ( )            | h) Láb maior ( ) | i) Lá maior ( )          |

36) IIIm7 V7/bII

- |                          |                  |                  |
|--------------------------|------------------|------------------|
| a) Dó maior ( Ebm7 Ab7 ) | b) Sib maior ( ) | c) Sol menor ( ) |
| d) Fá# menor ( )         | e) Lá menor ( )  | f) Si menor ( )  |
| g) Ré menor ( Fm7 Bb7 )  | h) Fá menor ( )  | i) Sol maior ( ) |

37) IIIm7 V7/bVII

- |                        |                        |                 |
|------------------------|------------------------|-----------------|
| a) Si menor ( Gm7 C7 ) | b) Si menor ( Bm7 E7 ) | c) Lá maior ( ) |
| d) Mi maior ( )        | e) Si maior ( )        | f) Dó maior ( ) |
| g) Fá# menor ( )       | h) Lá menor ( )        |                 |

38) IIIm7 SubV7/IV ou IIIm7(b5) SubV7/IV

- |                         |                             |                  |
|-------------------------|-----------------------------|------------------|
| a) Dó maior ( Gm7 Gb7 ) | b) Ré maior ( )             | c) Si menor ( )  |
| d) Lá maior ( )         | e) Dó menor ( Gm7(b5) Gb7 ) | f) Sib maior ( ) |
| g) Mi menor ( )         | h) Láb maior ( )            | i) Réb maior ( ) |



**PARTE 3**  
**FORMAÇÃO DOS ACORDES ATRAVÉS DA**  
**VISUALIZAÇÃO DOS INTERVALOS NO BRAÇO**  
**DO VIOLÃO OU GUITARRA**

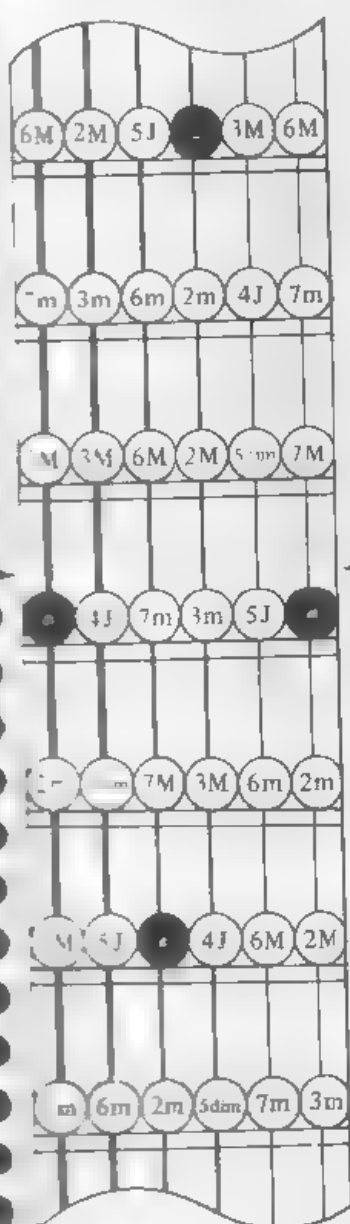
Quando emitimos dois sons, o que na realidade estamos ouvindo é um intervalo musical, não importando, no sentido relativo, quais sejam as duas notas envolvidas. Assim, um intervalo de terça maior ao ouvido humano, apresenta-se com a mesma sonoridade, seja ele tocado de Dó a Mi, seja de Mi a Sol#. Assim sendo, os intervalos poderão ser identificados no braço do violão de acordo com a posição formada pelos dedos (acorde), independente da região onde esteja sendo tocado. Assim, qualquer nota pode ser considerada a tônica de uma escala ou a fundamental de um acorde, e todas as outras notas estarão relacionadas a primeira formando intervalos.

# I – Intervalos no braço do violão ou guitarra

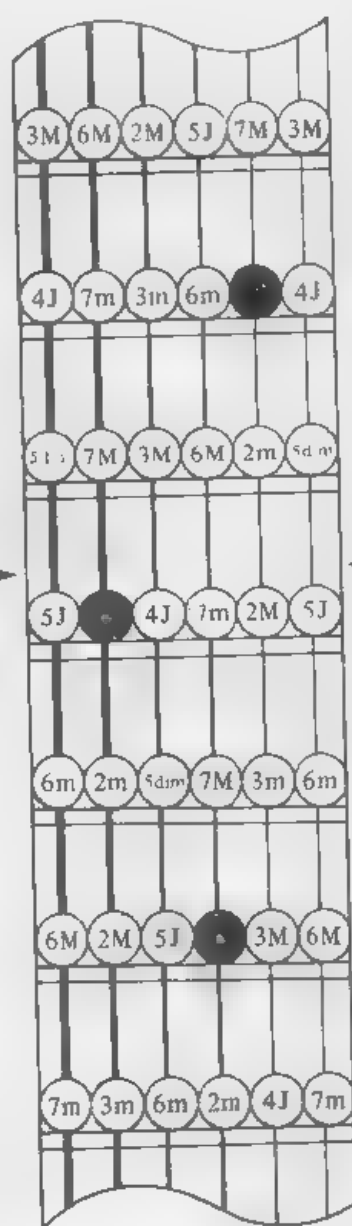
a) Gráfico dos intervalos no braço do violão ou guitarra, com a fundamental do acorde ou tônica da escala nas diversas cordas.

- Fundamental ou tônica

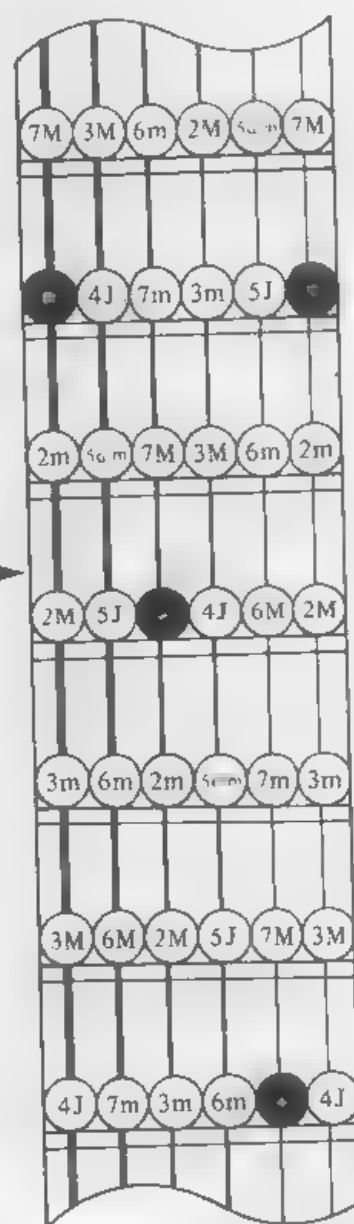
a.1) Nas 6ª, 1ª cordas



a.2) Na 5ª corda



a.3) Na 4ª corda



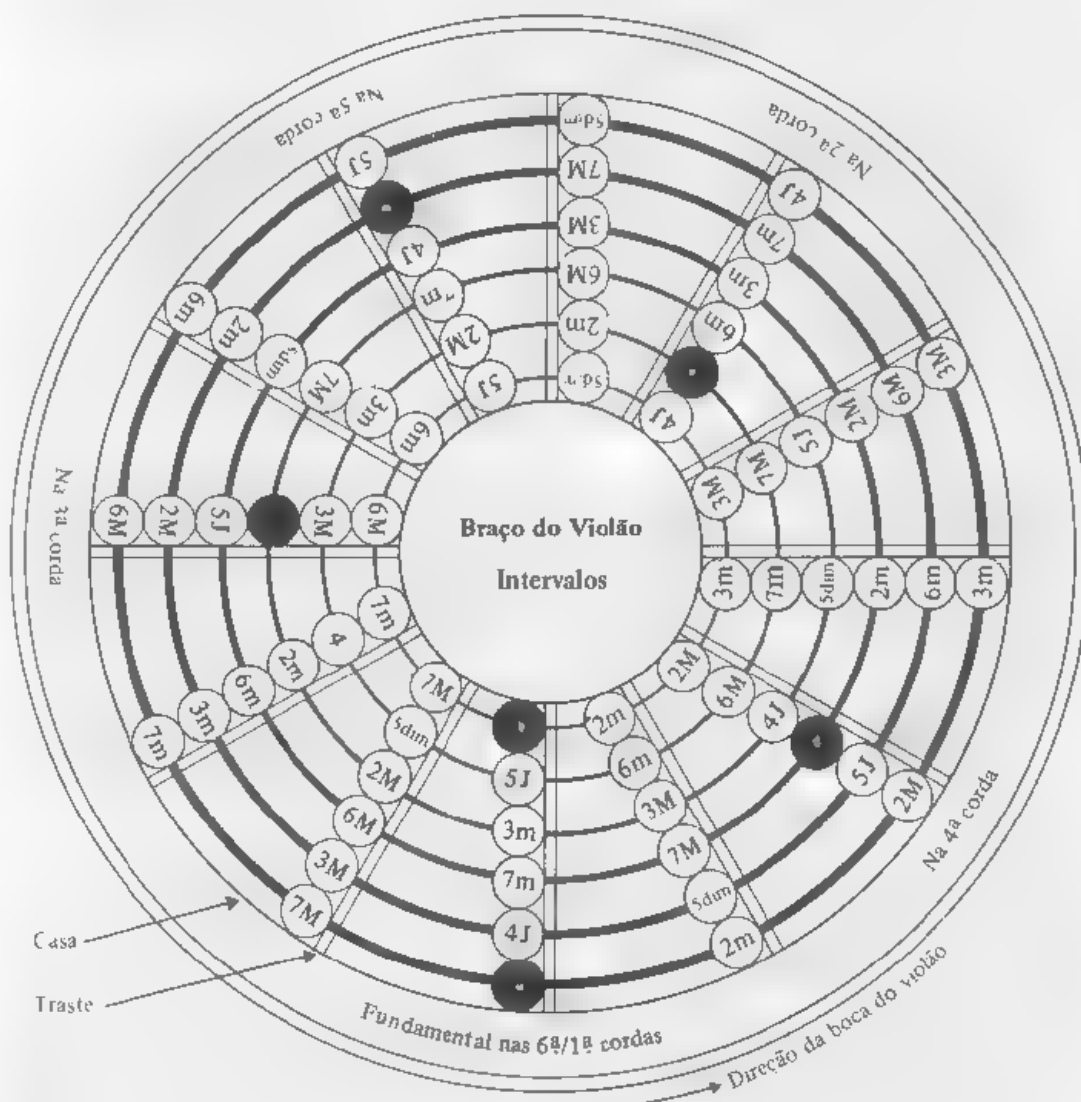


b) Disco representando o braço do violão.

Os cinco gráficos apresentados no item "a" podem ser condensados num único, sob a forma de um disco, onde a 6ª corda está situada externamente.

Este gráfico é apresentado sob a forma circular para permitir um sentido de continuidade ao longo do braço do violão, já que numa mesma corda a mesma nota é encontrada 12 trastes (casas) acima.

Este disco será melhor utilizado na prática se tirar uma cópia, recortá-la e plastificá-la, para permitir o seu manuseio separadamente.



c) Simbologia usada nos gráficos

SÍMBOLOS	INTERVALOS / INTERVALOS ENARMÔNICOS
•	Tônica ou Fundamental
2m	2ª menor / 9ª menor
2M	2ª maior / 9ª maior
3m	3ª menor / 9ª aum
3M	3ª maior
4J	4ª justa / 11ª justa
5dim	5ª dim / 11ª aum
5J	5ª justa
6m	6ª menor / 13ª menor / 5ª aum
6M	6ª maior / 13ª maior / 7ª dim
7m	7ª menor
7M	7ª maior

• Leia, também, quadro de intervalos e símbolos usados na cifragem dos acordes (ver pág. 76) e observações sobre notação de cifra (pág. 177)

d) Sinais usados em cifra

CATEGORIA	SINAIS
maior	# 5 6 7M 9 #11
menor	m b5 b6 6 7 7M 9 11
7ª da dom.	4 b5 #5 7 b9 9 #9 #11 b13 13
7ª dim	o ou dim (7M 9 11 b13)

Observações:

- 1) No acorde de 7ª da dom, usa-se 13 e não 6, já que não se pode ter um intervalo de 7ª e 6ª ao mesmo tempo.
- 2) No acorde maior ou menor usa-se 6
- 3) No acorde menor usa-se 11 ao invés de 4.
- 4) Pode-se ter cifras diferentes para uma mesma posição (acorde), por exemplo, o G7(b5) e o G7(#11), são acordes com notações alternativas enarmônicas isto é, tem o mesmo som mas pertencem a diferentes escalas de acordes e dependendo da sua localização no sistema tonal, leva uma cifra ou outra.

Ex. 1)  $\overset{\curvearrowright}{\text{V7}} \quad \overset{\curvearrowright}{\text{17M}}$   
           G7(b5) C7M

2)  $\overset{\curvearrowright}{\text{SubV7}} \quad \overset{\curvearrowright}{\text{17M}}$   
       G7(#11) Gb7M

5) No caso do 7(#5) ou 7(b13), usa-se o 7(#5) na preparação de um acorde maior e estará presente na sua escala de acorde as dissonâncias b5 e 9 e sem a 5ª justa. Usa-se 7(b13) na preparação de acorde menor, e estando presente na sua escala de acorde as dissonâncias b9, b13 e tem a 5ª justa.

6) O intervalo de 7ª diminuta será considerado quando na formação do acorde estiver presente a 3ª menor e a 5ª diminuta, caso contrário, será visualizado como 6ª maior (ver gráfico 5 e 6).

- Maiores esclarecimentos sobre *escala dos acordes* na parte 5.

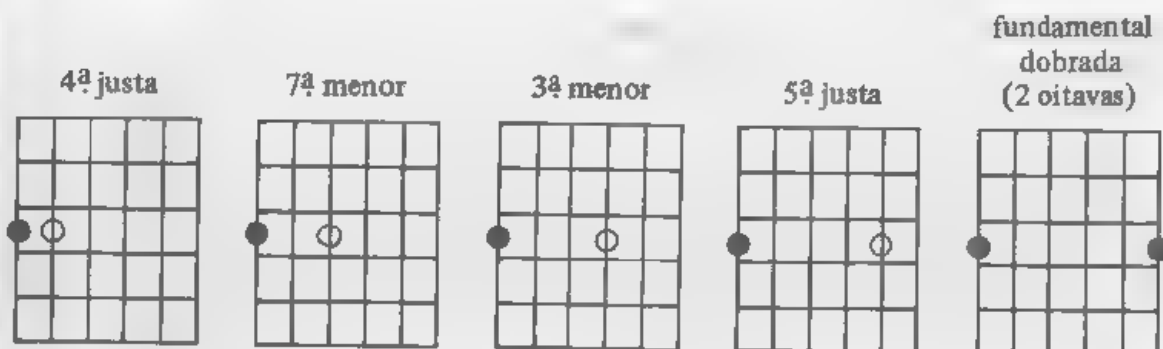
## II – Exercícios para identificar e formar acordes tomando como base os intervalos visualizados no braço do violão ou guitarra.

Para identificar ou formar acordes deve-se saber inicialmente os intervalos, seus símbolos em cifras e os nomes. Saber, também o que vem antes e depois de cada intervalo; por exemplo: antes da quinta justa encontra-se a quinta diminuta ou quarta aumentada e que antes da quarta justa encontra-se a terça maior etc. Para saber-se o uso correto dos símbolos usados em cifra e a formação dos acordes é fundamental que se estude da pág. 75 à 83.

a) Acordes no seu estado fundamental com o baixo na sexta, quinta e quarta corda.

Como base procure decorar visualmente no braço do violão ou guitarra os intervalos a partir da fundamental “●” na sexta, quinta e quarta corda, numa mesma casa (os exemplos serão demonstrados sobre a terceira casa).

1) Visualização dos intervalos, tomando como base a fundamental na sexta corda. Observar gráfico *a.1* ou Disco.

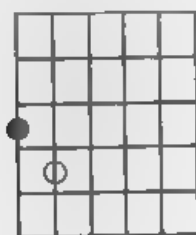


- Fundamental

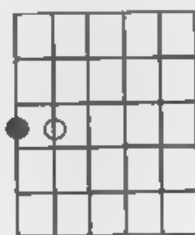
Logo, ao se elevar meio tom a 4ª justa obtem-se a 4ª aumentada ou a 5ª diminuta e ao abaixar a 4ª justa em meio tom obtem-se a 3ª maior etc.

Vejamos:

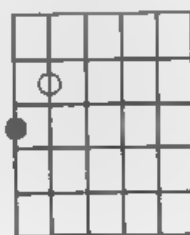
4ª aum. ou 5ª dim.



4ª justa



3ª maior

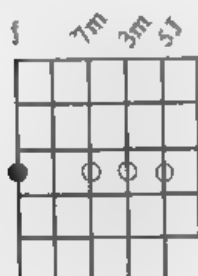


• O mesmo pode ser observado com os demais intervalos, desde que se saiba o que vem antes e depois de cada um.

Exemplo de como identificar a cifra de alguns acordes com fundamental na sexta corda. Observar gráfico *a.1* ou disco dos intervalos.

1. **Gm7**

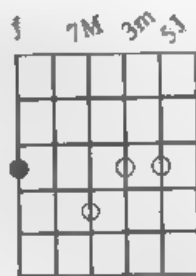
Sol menor com 7ª



f: Fundamental

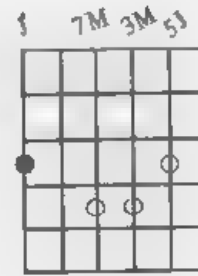
2. **Gm(7M)**

Sol menor com  
7ª maior



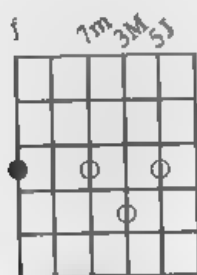
3. **G7M**

Sol com 7ª maior



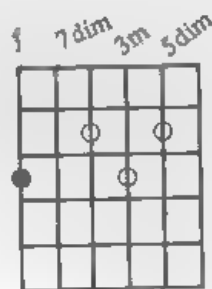
4. **G7**

Sol com 7ª



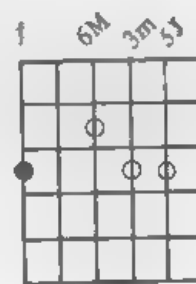
5. **Gº**

Sol diminuto



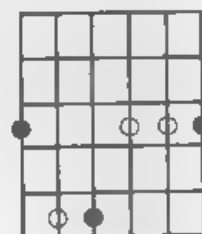
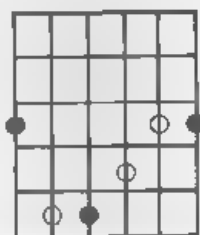
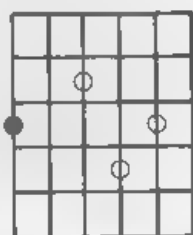
6. **Gm6**

Sol menor com 6ª



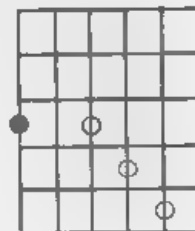
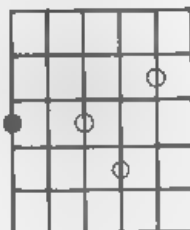
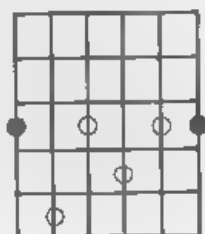
2) Exercícios para identificar as cifras dos acordes com a fundamental na sexta corda.  
Escreva as cifras e os nomes dos seguintes acordes:

1. \_\_\_\_\_ 2. \_\_\_\_\_ 3. \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

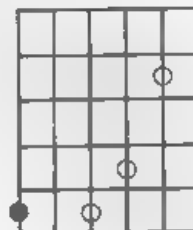
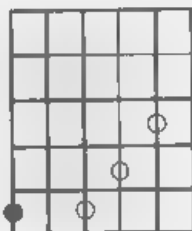
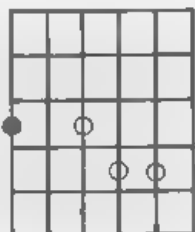


Obs : Use, também, o gráfico da pág. 62 para a localização das notas no braço do violão ou guitarra (respostas na pág. 171).

4. \_\_\_\_\_ 5. \_\_\_\_\_ 6. \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

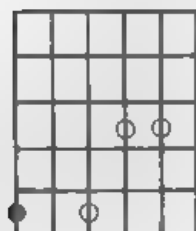


7. \_\_\_\_\_ 8. \_\_\_\_\_ 9. \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

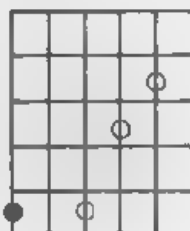




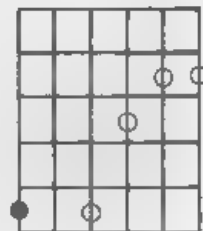
10. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



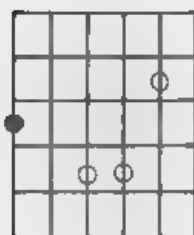
11. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



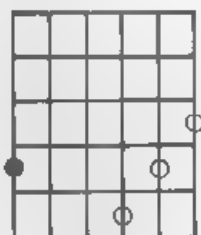
12. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



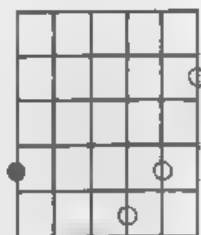
13. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



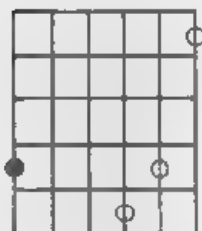
14. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



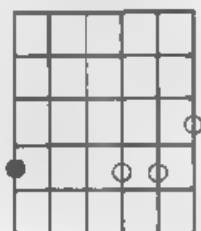
15. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



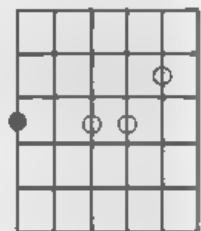
16. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



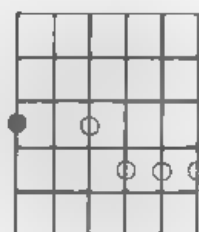
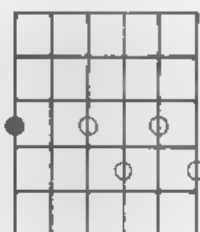
17. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



18. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

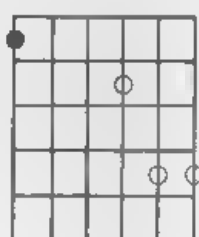
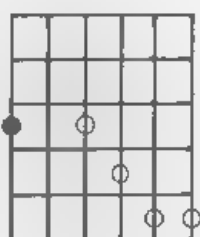
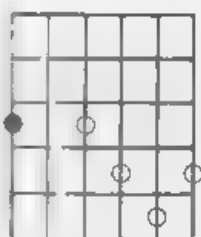


\_\_\_\_\_ 20. \_\_\_\_\_ 21. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

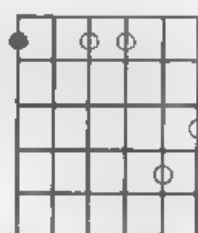
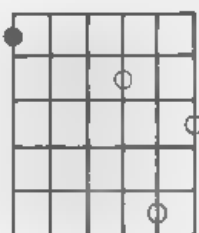
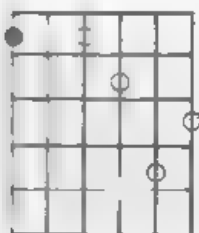


\_\_\_\_\_ 23 \_\_\_\_\_ 24 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

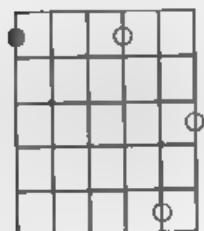
Obs. Considerar 9ª aum. e  
 não 3ª menor



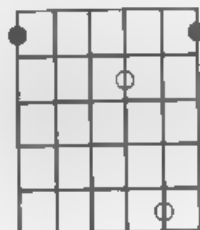
\_\_\_\_\_ 26. \_\_\_\_\_ 27 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



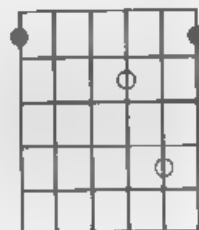
28. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



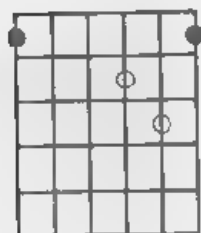
29. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



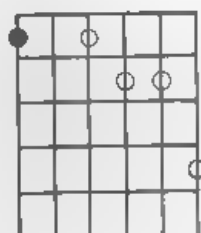
30. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



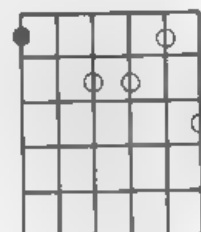
31. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



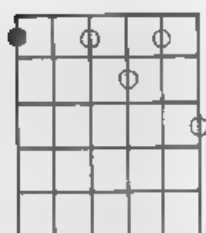
32. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



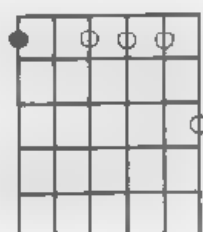
33. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



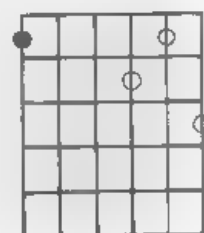
34. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

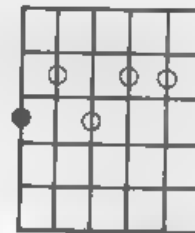
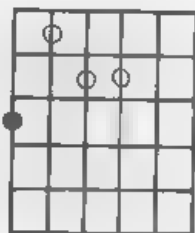
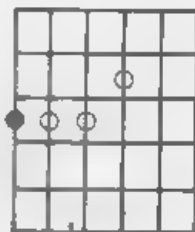
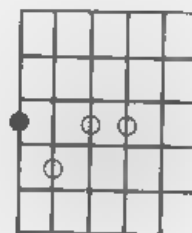
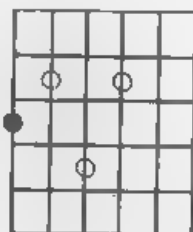
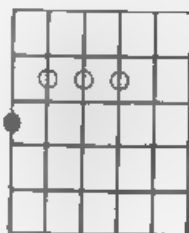
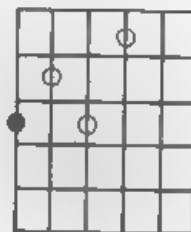
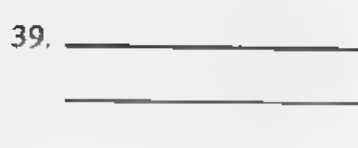
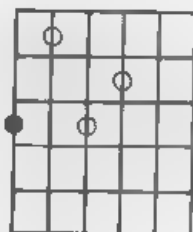
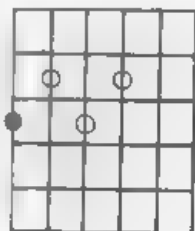


35. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

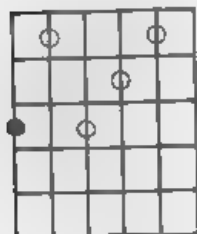


36. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

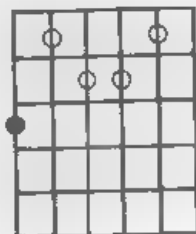




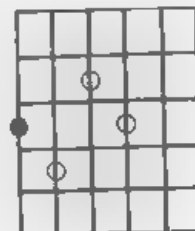
46. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



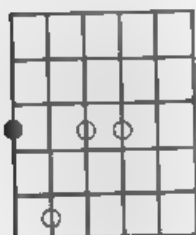
47. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



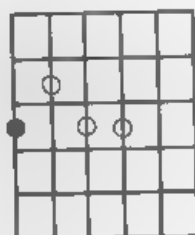
48. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



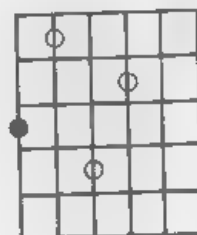
49. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



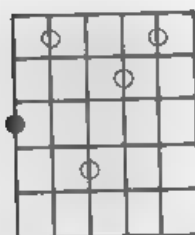
50. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



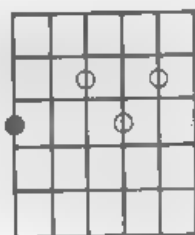
51. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



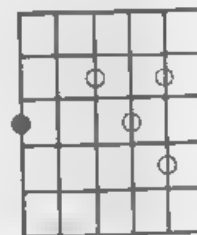
52. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



53. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

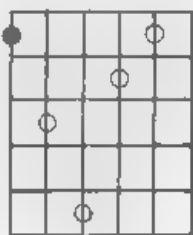


54. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

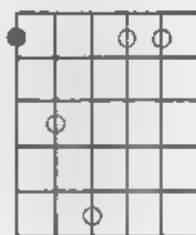


Obs.: A quinta diminuta  
 está implícita.

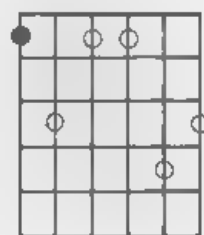
55. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



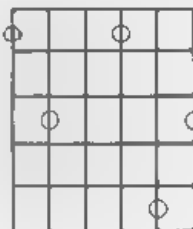
56. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



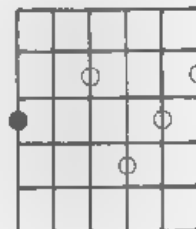
57. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



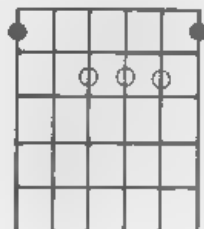
58. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



59. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

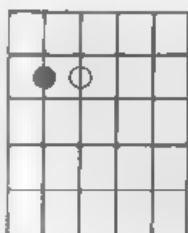


60. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

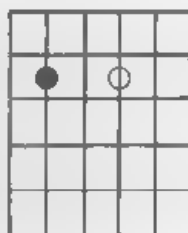


3) Visualização dos intervalos tomando como base a fundamental na quinta corda.

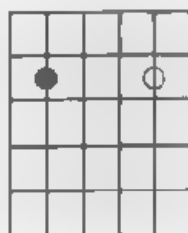
4ª justa



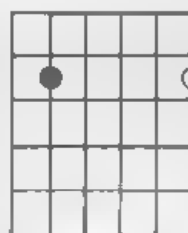
7ª menor



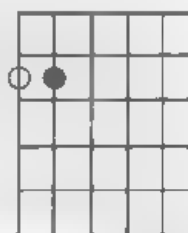
9ª maior



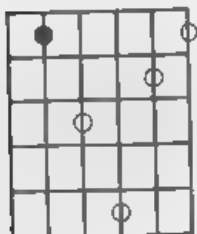
5ª justa



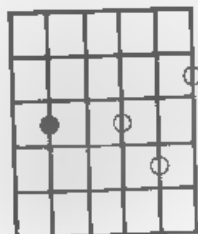
5ª justa



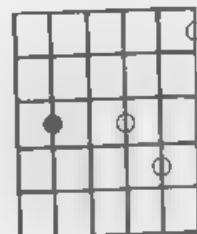
19 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



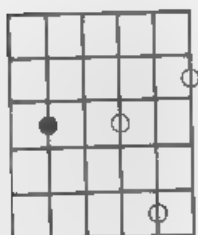
20. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



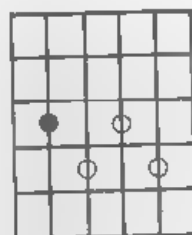
21. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



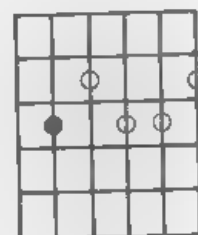
22 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



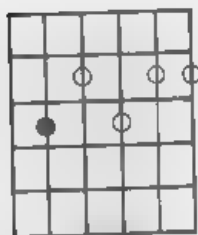
23 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



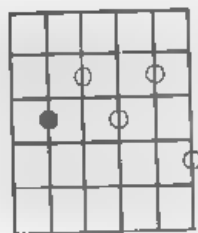
24 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



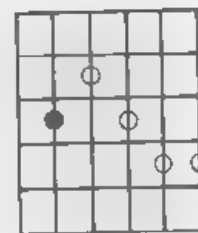
25. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



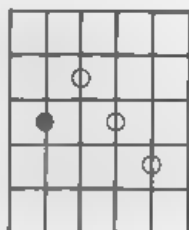
26. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



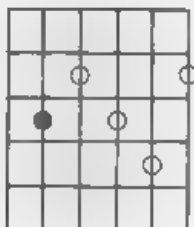
27. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



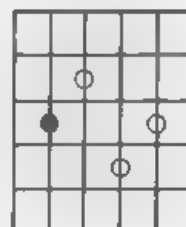
28. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



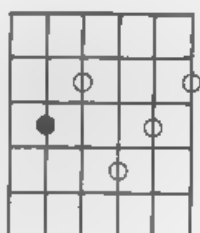
29. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



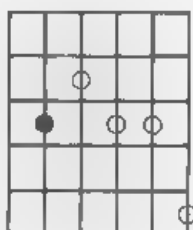
30. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



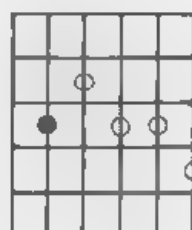
31. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



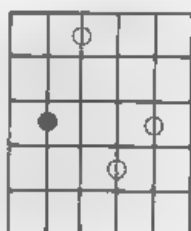
32. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



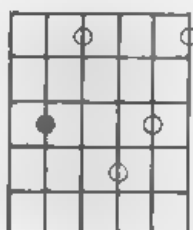
33. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



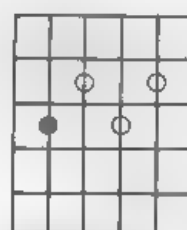
34. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



35. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

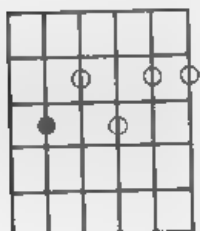


36. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

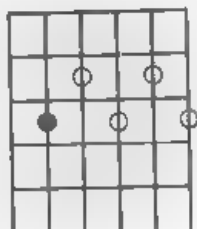




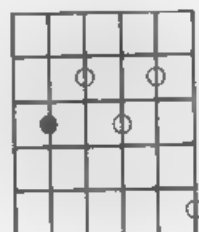
37. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



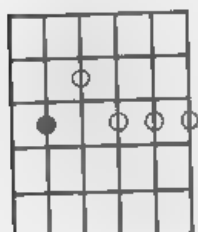
38. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



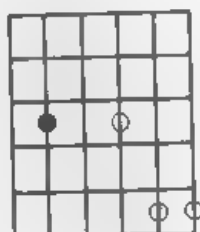
39. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



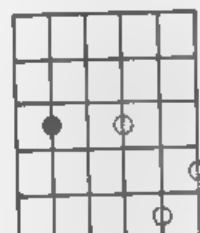
40. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



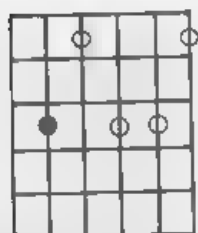
41. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



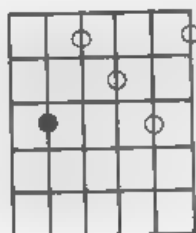
42. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



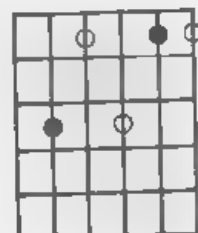
43. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



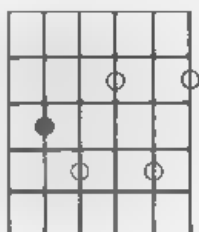
44. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



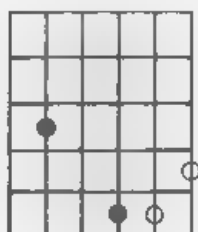
45. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



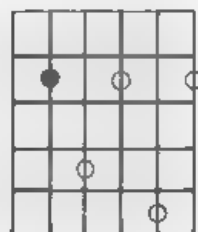
46. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



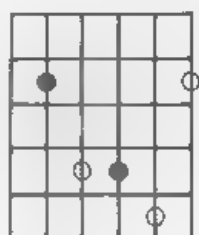
47. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



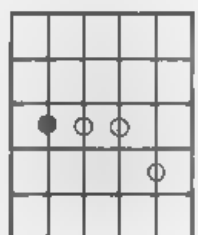
48. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



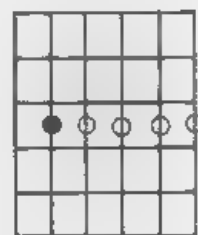
49. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



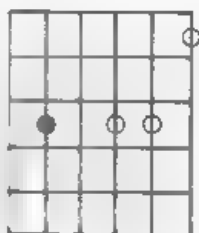
50. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



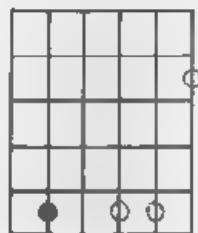
51. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



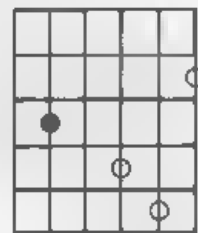
52. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



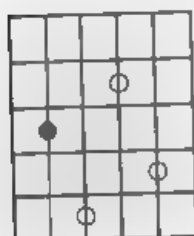
53. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



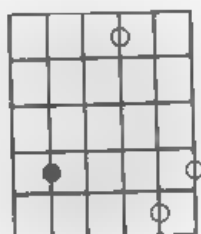
54. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



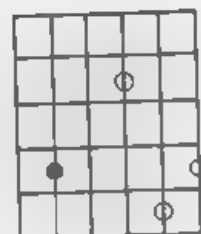
55 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



56 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

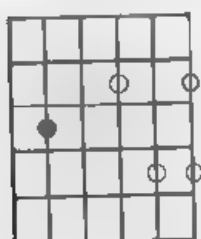


57. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



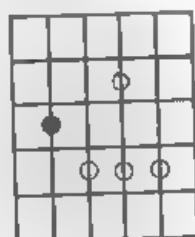
58 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

Obs.: A quinta diminuta  
 está implícita

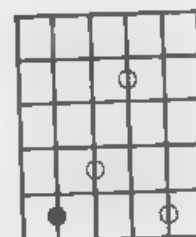


59. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

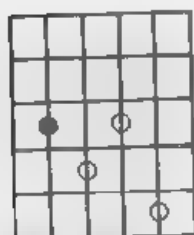
Obs.: A sétima diminuta  
 está implícita



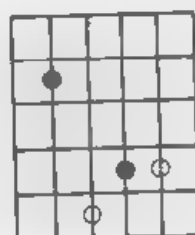
60 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



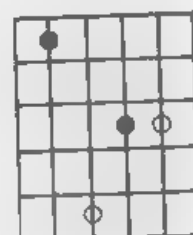
61. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



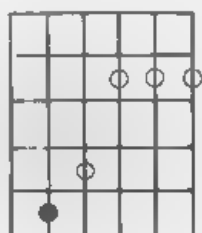
62 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



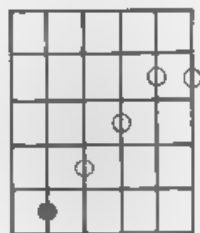
63. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



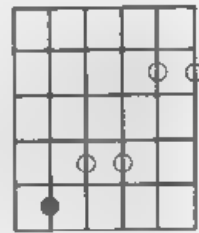
64. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



65. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

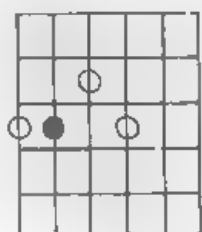


66. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

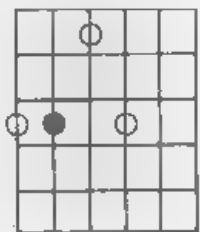


5) Exercícios para identificar as cifras dos acordes invertidos com a fundamental na quinta corda. Escreva as cifras e os nomes dos seguintes acordes invertidos

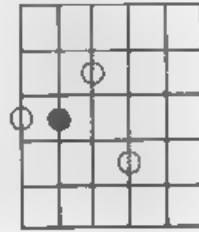
1. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



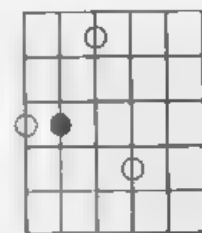
2. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



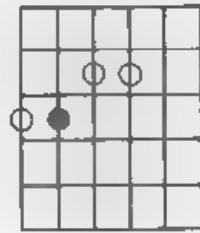
3. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



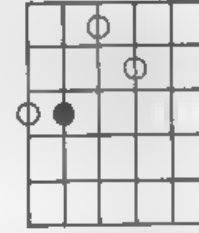
4. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



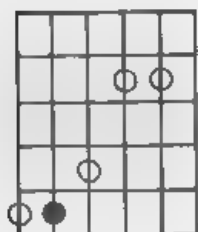
5. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



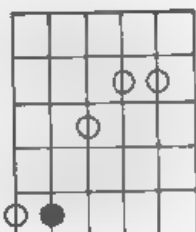
6. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



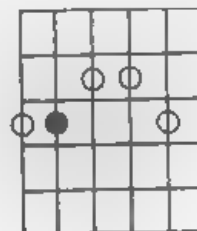
7. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



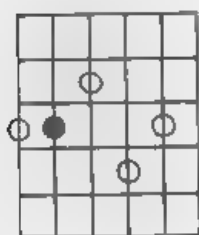
8. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



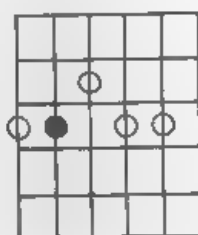
9. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



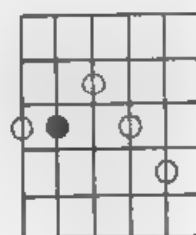
10. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



11. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

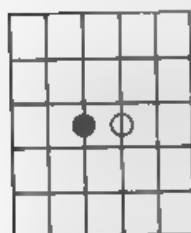


12. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

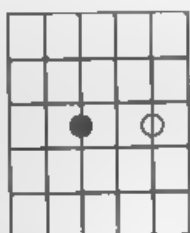


6) Visualização dos intervalos tomando como base a quarta corda.

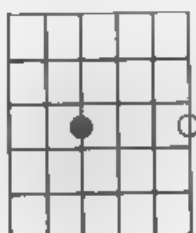
4ª justa



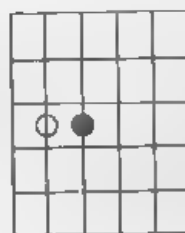
6ª maior



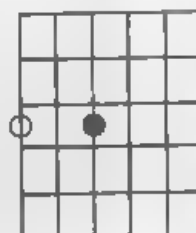
9ª maior



5ª justa

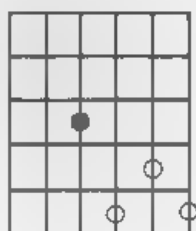


2ª maior

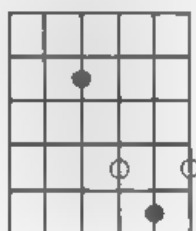


7) Exercícios para identificar as cifras dos acordes com a fundamental na quarta corda Escreva as cifras e os nomes dos seguintes acordes no seu estado fundamental:

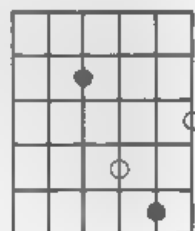
1. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



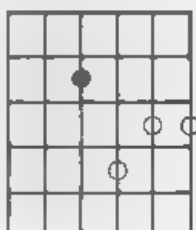
2. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



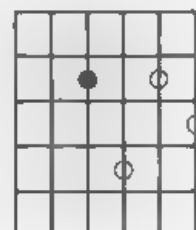
3. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



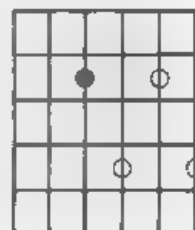
4. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



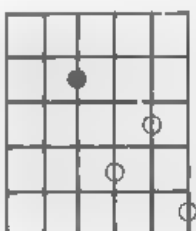
5. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



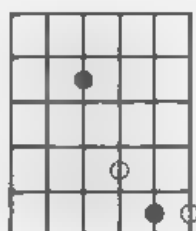
6. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



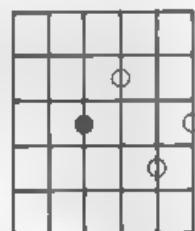
7. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



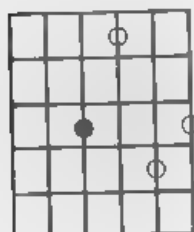
8. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



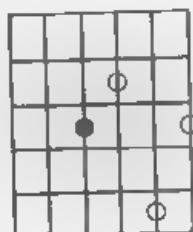
9. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



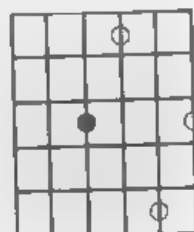
10. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



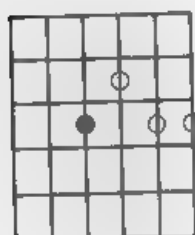
11. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



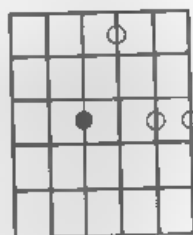
12. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



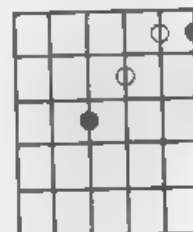
13. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



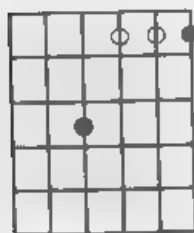
14. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



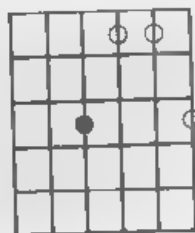
15. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



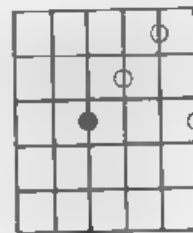
16. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

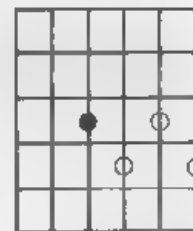
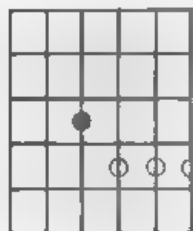
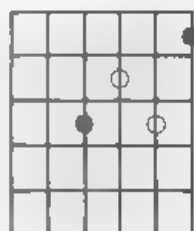
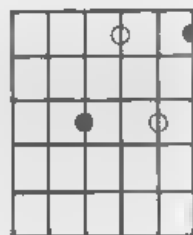
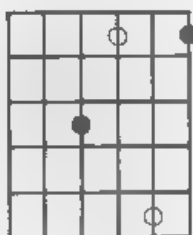
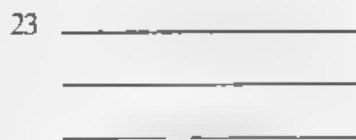
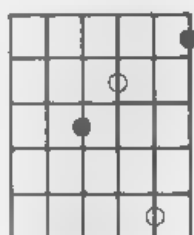
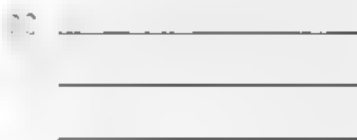
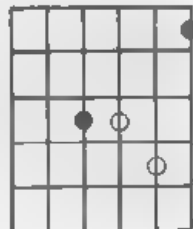
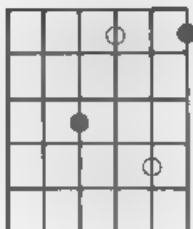
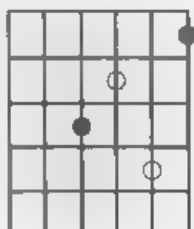


17. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



18. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

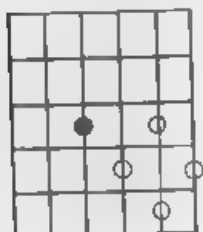




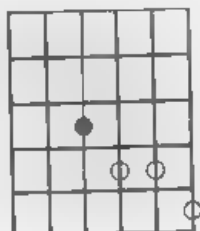


28. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

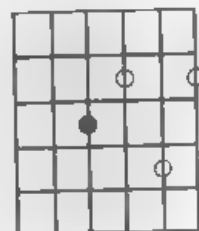
Obs : A sétima diminuta  
 está implícita



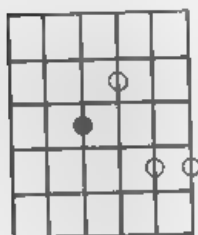
29. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



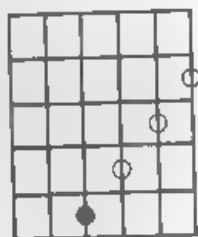
30. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



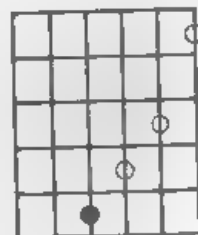
31. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



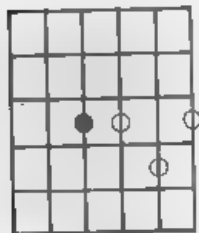
32. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



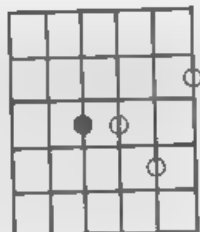
33. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



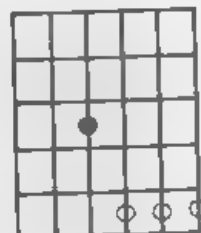
34. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



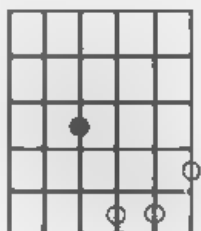
35. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



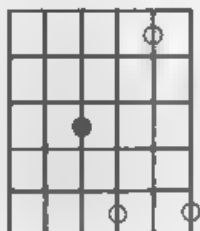
36. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



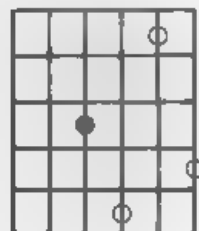
37. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



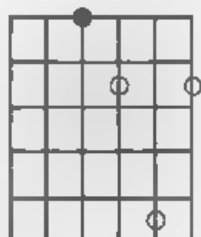
38. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



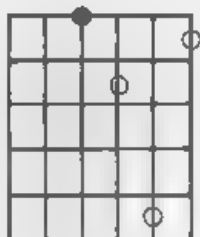
39. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



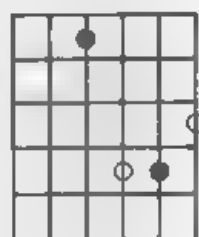
40. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



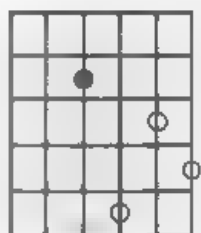
41. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



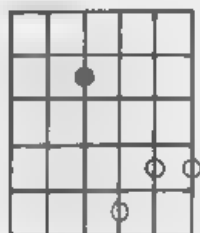
42. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



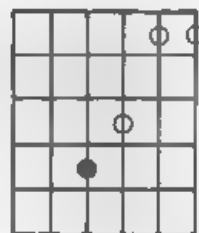
43. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



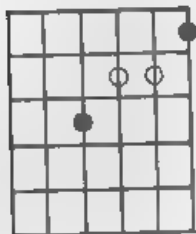
44. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



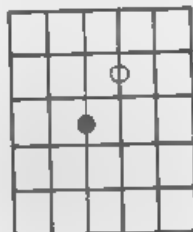
45. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



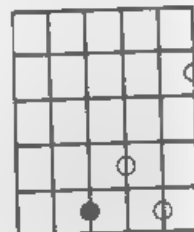
46. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



47. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

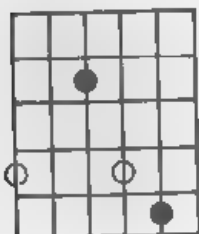


48. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

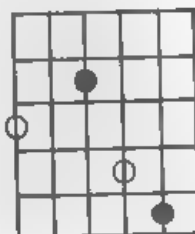


8) Exercícios para identificar as cifras dos acordes invertidos com a fundamental na quarta corda. Escreva as cifras e os nomes dos seguintes acordes invertidos

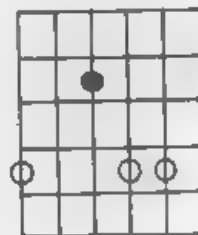
1. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



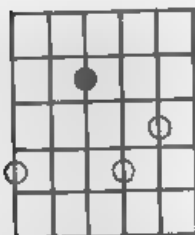
2. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



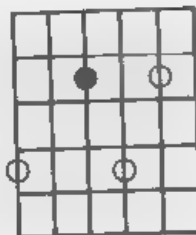
3. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



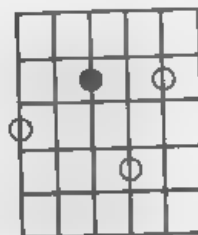
4. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



5. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

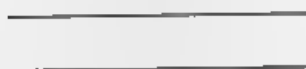


6. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

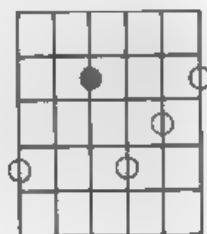
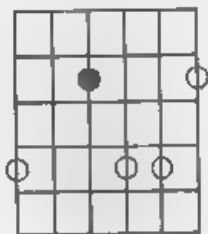
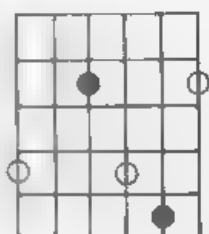
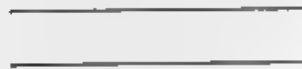




8. \_\_\_\_\_



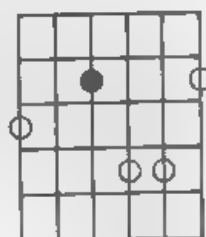
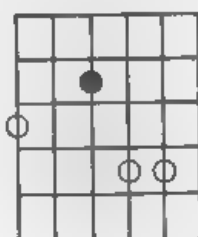
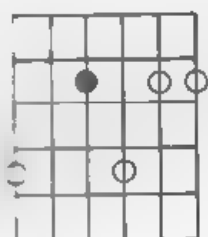
9. \_\_\_\_\_



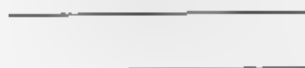
11. \_\_\_\_\_



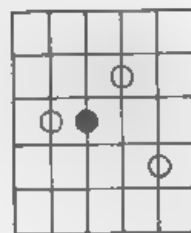
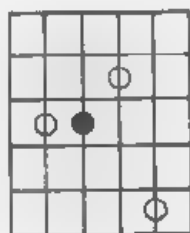
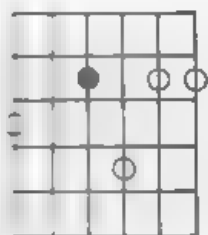
12. \_\_\_\_\_

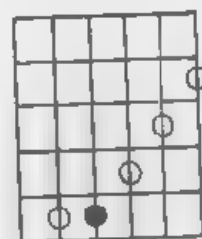
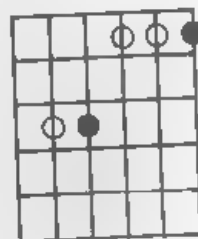
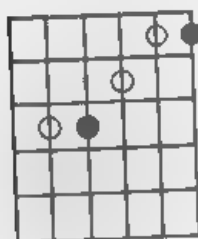
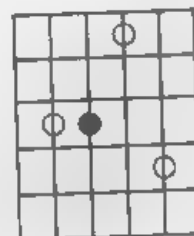
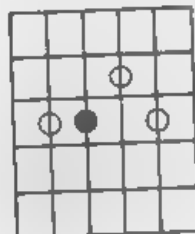
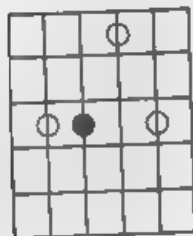
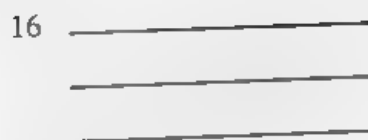


14. \_\_\_\_\_



15. \_\_\_\_\_

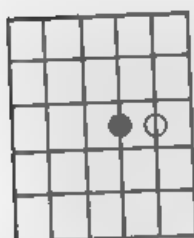




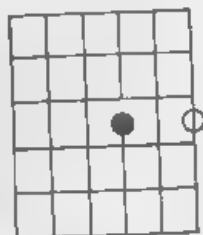
b) Acordes invertidos tomando como base a fundamental na terceira, segunda e primeira cordas.

1) Visualização dos intervalos tomando como base a fundamental na terceira corda

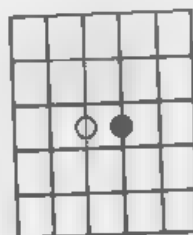
3ª maior



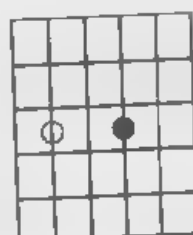
6ª maior



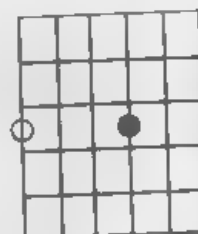
5ª justa



2ª maior

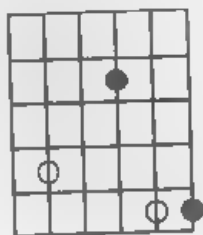


6ª maior

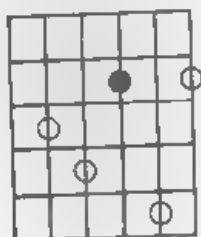


2) Exercícios para identificar as cifras dos acordes invertidos com a fundamental na terceira corda. Escreva as cifras e os nomes dos seguintes acordes invertidos

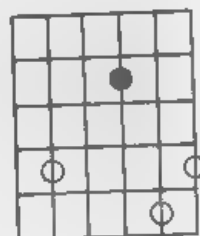
1. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



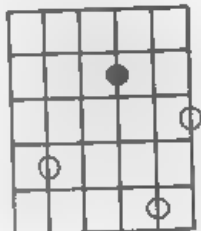
2. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



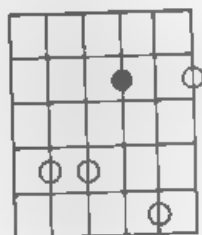
3. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



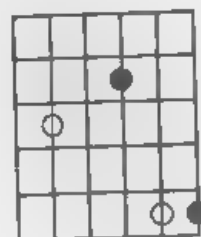
4. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



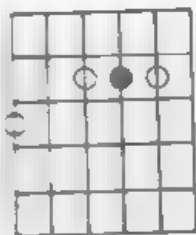
5. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



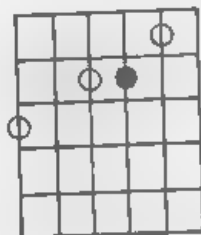
6. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



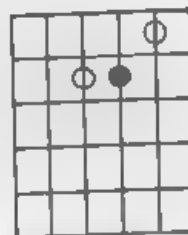
7. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



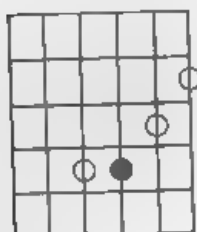
8. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



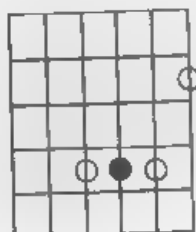
9. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



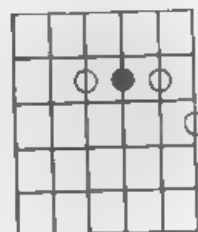
10. \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_



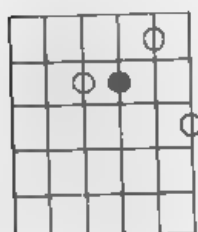
11. \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_



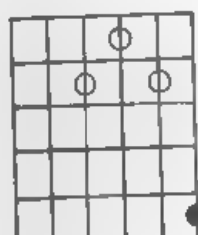
12. \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_



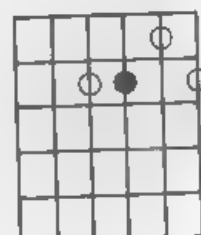
13. \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_



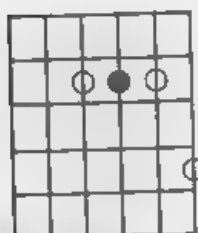
14. \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_



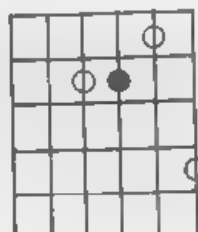
15. \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_



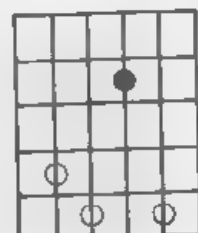
16. \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_



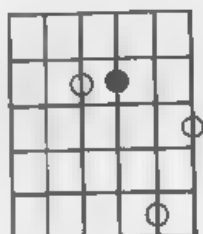
17. \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_



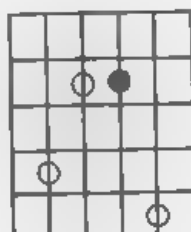
18. \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_



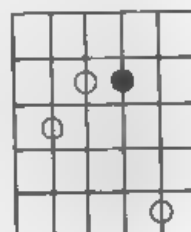
19 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



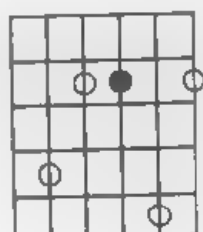
20. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



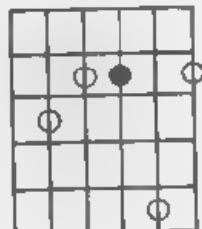
21. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



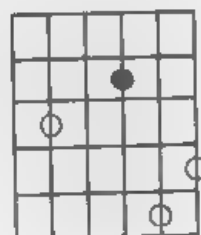
22 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



23. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

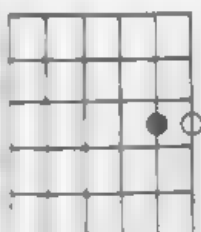


24. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

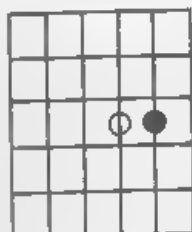


3) Visualização dos intervalos tomando como base a fundamental na segunda corda.

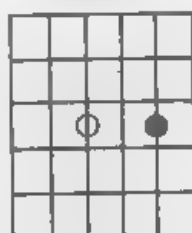
4ª justa



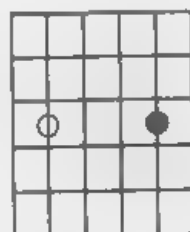
6ª menor



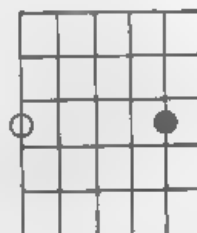
3ª menor



7ª menor



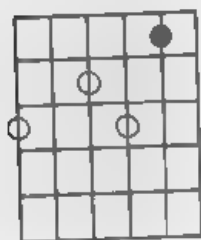
4ª justa



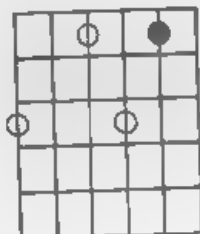


4) Exercícios para identificar as cifras dos acordes invertidos com a fundamental na segunda corda. Escreva as cifras e os nomes dos seguintes acordes invertidos.

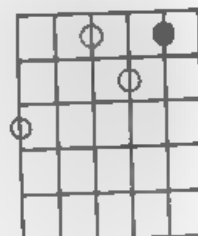
1. \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_



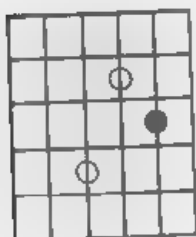
2. \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_



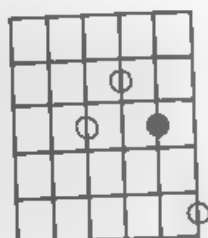
3. \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_



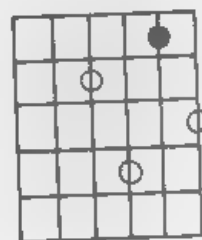
4. \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_



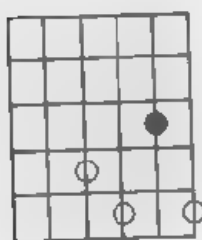
5. \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_



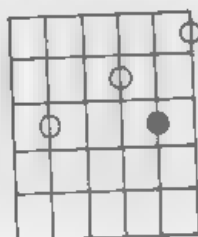
6. \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_



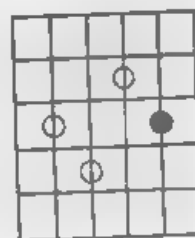
7. \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_



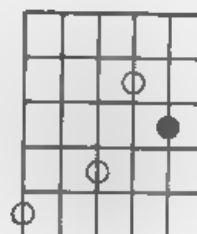
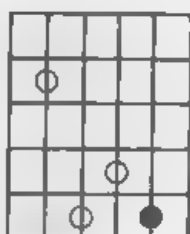
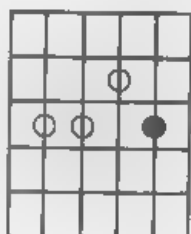
8. \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_



9. \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_



10. \_\_\_\_\_ 11. \_\_\_\_\_ 12. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



5) Visualização dos intervalos tomando como base a fundamental na primeira corda.

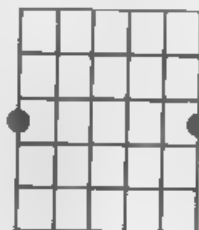
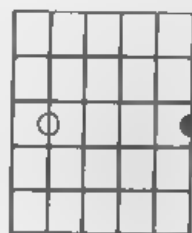
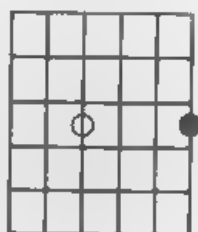
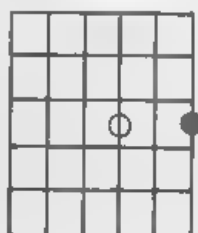
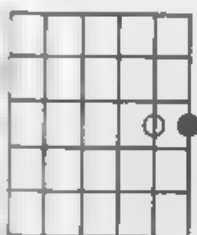
5ª justa

3ª menor

7ª menor

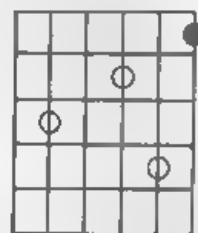
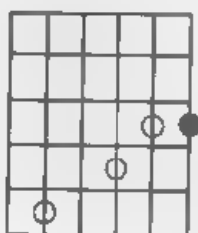
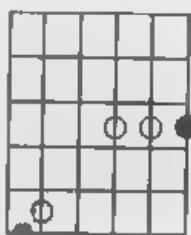
4ª justa

dobramento da  
fundamental  
(2 oitavas)

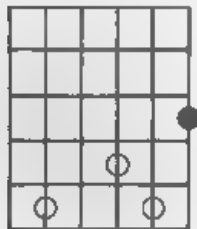


6) Exercícios para identificar as cifras dos acordes invertidos com a fundamental na primeira corda. Escreva as cifras e os nomes dos seguintes acordes invertidos.

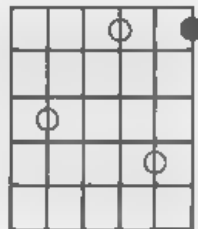
1. \_\_\_\_\_ 2. \_\_\_\_\_ 3. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



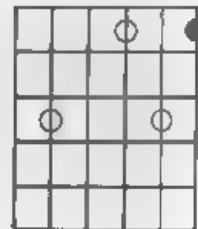
4. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



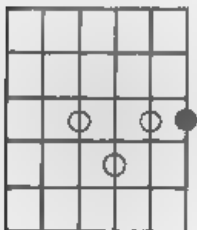
5. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



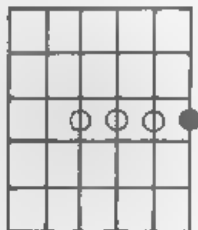
6. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



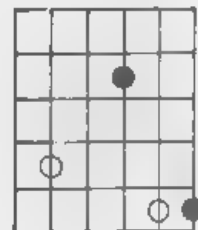
7. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



8. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



9. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



### III – Respostas dos exercícios de como identificar os acordes

2) Exercícios para identificar as cifras dos acordes com a fundamental na sexta corda.

1. G6 Sol com 6ª
2. G Sol (tríade maior)
3. Gm Sol menor (tríade menor)
4. G7 Sol com 7ª
5. G7(b5) ou G7(#11) Sol com 7ª e 5ª dim. ou com 7ª e 11ª aum.
6. G7(13) Sol com 7ª e 13ª
7. G7(b13) ou G7(#5) Sol com 7ª e 13ª menor ou com 7ª e 5ª aum.
8. A<sub>4</sub><sup>7</sup>(9) Lá com 7ª, 4ª e 9ª
9. A7(9) Lá com 7ª e 9ª
10. A<sub>4</sub><sup>7</sup>(b9) Lá com 7ª, 4ª e 9ª menor.
11. A7(b9) Lá com 7ª e 9ª menor.
12. A7(<sub>13</sub><sup>b9</sup>) Lá com 7ª, 9ª menor e 13ª
13. G7M(#11) Sol com 7ª maior e 11ª aum.
14. Ab7M Láb com 7ª maior.
15. Ab7 Láb com 7ª
16. Ab6 Láb com 6ª
17. G#m(7M) Sol# menor com 7ª maior.
18. Gm7(b5) Sol menor com 7ª e 5ª dim.
19. Gm7(11) Sol menor com 7ª e 11ª
20. G7(b9) Sol com 7ª e 9ª menor
21. G7(<sub>b13</sub><sup>b9</sup>) ou G7(<sub>b9</sub><sup>#5</sup>). Sol com 7ª, 9ª menor e 13ª menor ou Sol com 7ª, 5ª aum e 9ª menor
22. G7(<sub>13</sub><sup>b9</sup>) Sol com 7ª, 9ª menor e 13ª
23. G7(<sub>13</sub><sup>9</sup>) Sol com 7ª, 9ª e 13ª
24. F7(#9) Fá com 7ª e 9ª aum.
25. F7(9) Fá com 7ª e 9ª
26. F7M(9) Fá com 7ª maior e 9ª
27. Fm7(9) Fá menor com 7ª e 9ª
28. Fm(<sub>9</sub><sup>7M</sup>) Fá menor com 7ª maior e 9ª
29. F7M Fá com 7ª maior
30. F7 Fá com 7ª
31. F6 Fá com 6ª
32. F7(<sub>#9</sub><sup>#5</sup>) Fá com 7ª, 5ª aum. e 9ª aum.
33. F7M(9) Fá com 7ª maior e 9ª
34. F7(9) Fá com 7ª e 9ª
35. Fm7(9) Fá menor com 7ª e 9ª
36. F(add9) Fá com 9ª adicionada
37. G7(9) Sol com 7ª e 9ª

38. Gm7(9) Sol menor com 7ª e 9ª
39. G7(b9) Sol com 7ª e 9ª menor
40. G<sub>9</sub><sup>6</sup> Sol com 6ª e 9ª
41. G7M(9) Sol com 7ª maior e 9ª
42. Gm7(b5) Sol menor com 7ª e 5ª dim.
43. G<sub>4</sub><sup>7</sup>(9) Sol com 7ª, 4ª e 9ª
44. Gm<sub>9</sub><sup>6</sup> Sol menor com 6ª e 9ª
45. G7(<sub>#11</sub><sup>9</sup>) ou G7(<sub>9</sub><sup>b5</sup>) Sol com 7ª, 5ª dim. e 9ª
46. Gm7(<sub>11</sub><sup>9</sup>) Sol menor com 7ª, 9ª e 11ª
47. Gm<sub>9</sub><sup>6</sup>(11) Sol menor com 6ª, 9ª e 11ª
48. G<sup>0</sup> Sol diminuto
49. Gm7 Sol menor com 7ª
50. G7(#9) Sol com 7ª e 9ª aum.
51. Gm(<sub>9</sub><sup>7M</sup>) Sol menor com 7ª maior e 9ª
52. Gm(<sub>11</sub><sup>7M</sup><sub>9</sub>) Sol menor com 7ª maior, 9ª e 11ª
53. G<sup>0</sup> Sol diminuto
54. G<sup>0</sup>(b13) Sol diminuto com 13ª menor.
55. F(add9) Fá com 9ª adicionada
56. Fm(add9) Fá menor com 9ª adicionada
57. Fm7(9) Fá menor com 7ª e 9ª
58. Fm(<sub>9</sub><sup>7M</sup>) Fá menor com 7ª maior e 9ª
59. G7M(6) Fá com 7ª maior e 6ª
60. F7M(#5) Fá com 7ª maior e 5ª aum.

4) Exercícios para identificar as cifras dos acordes com a fundamental na quinta corda

1. C<sub>4</sub><sup>7</sup>(9) Dó com 7ª, 4ª e 9ª
2. C7(9) Dó com 7ª e 9ª
3. Cm7(9) Dó menor com 7ª e 9ª
4. C Dó maior (tríade maior)
5. Cm Dó menor (tríade menor)
6. C7 Dó com 7ª
7. C7M Dó com 7ª maior
8. C<sup>0</sup> Dó diminuto
9. D7 Ré com 7ª
10. Cm7 Dó menor com 7ª
11. Cm(7M) Dó menor com 7ª maior
12. C6 Dó com 6ª
13. C<sub>9</sub><sup>6</sup> Dó com 6ª e 9ª
14. Cm<sub>9</sub><sup>6</sup> Dó menor com 6ª e 9ª

15. C6 Dó com 6ª
16. Cm6 Dó menor com 6ª
17. C<sub>9</sub><sup>6</sup>(#11) Dó com 6ª, 9ª e 11ª aum.
18. Bb(add9) Sib com 9ª adicionada
19. Bbm(add9) Sib menor com 9ª adicionada
20. Cm7(b5) Dó menor com 7ª e 5ª diminuta
21. Cm7(11) Dó menor com 7ª e 11ª
22. C7(b5) ou C7(#11) Dó com 7ª e 5ª dim. ou 7ª e 11ª aum.
23. Cm7(b5) Dó menor com 7ª e 5ª dim.
24. C7(<sub>#11</sub><sup>9</sup>) ou C7(<sub>9</sub><sup>b5</sup>) Dó com 7ª, 9ª e 11ª aum ou com 7ª, 5ª dim e 9ª
25. C7(<sub>#11</sub><sup>b9</sup>) ou C7(<sub>b9</sub><sup>b5</sup>) Dó com 7ª, 9ª menor e 11ª aum ou com 7ª, 5ª dim e 9ª menor
26. C7(<sub>b13</sub><sup>b9</sup>) ou C7(<sub>b9</sub><sup>#5</sup>) Dó com 7ª, 9ª menor e 13ª menor ou 7ª, 5ª aum. e 9ª menor
27. C7(<sub>#9</sub><sup>#5</sup>) Dó com 7ª, 5ª aum e 9ª aum.
28. C7(#9) Dó com 7ª e 9ª aum.
29. C7(<sub>#9</sub><sup>b5</sup>) Dó com 7ª, 5ª dim. e 9ª aum.
30. C7M(9) Dó com 7ª maior e 9ª
31. C7M(<sub>#11</sub><sup>9</sup>) Dó com 7ª maior 9ª e 11ª aum.
32. C7(<sub>13</sub><sup>9</sup>) Dó com 7ª, 9ª e 13ª
33. C7(<sub>9</sub><sup>#5</sup>) Dó com 7ª, 5ª aum a 9ª
34. Cm(<sub>9</sub><sup>7M</sup>) Dó menor com 7ª maior e 9ª
35. Cm(<sub>11</sub><sup>7M</sup>) Dó menor com 7ª maior e 9ª e 11ª
36. C7(b9) Dó com 7ª e 9ª menor
37. C7(<sub>b9</sub><sup>b5</sup>) ou C7(<sub>#11</sub><sup>b9</sup>) Dó com 7ª, 5ª dim e 9ª menor ou com 7ª, 9ª menor e 11ª aum
38. C7(b9) Dó com 7ª e 9ª menor
39. C7(<sub>13</sub><sup>b9</sup>) Dó com 7ª, 9ª menor e 13ª
40. C7(9) Dó com 7ª e 9ª
41. C7(13) Dó com 7ª e 13ª
42. C7(#5) ou C7(b13) Dó com 7ª e 5ª aum. ou 7ª e 13ª menor
43. Cm7(<sub>11</sub><sup>9</sup>) Dó menor com 7ª, 9ª e 11ª
44. Cm<sub>9</sub><sup>6</sup>(11) Dó menor com 6ª a 9ª e 11ª
45. Cm7(11) Dó menor com 7ª e 11ª
46. Cº Dó diminuto
47. C(#5) Dó com 5ª aum (tríade aumentada)
48. B<sub>4</sub><sup>7</sup> Si com 7ª e 4ª
49. B4 Si com 4ª

50. Cm7(11) Dó menor com 7ª e 11ª
51. C<sub>4</sub><sup>7</sup>(9) Dó com 7ª, 4ª e 9ª
52. C<sub>4</sub><sup>7</sup>(9) Dó com 7ª, 4ª e 9ª
53. D7(9) Ré com 7ª e 9ª
54. C7M(#11) Dó com 7ª maior e 11ª aum.
55. Cm6 Dó menor com 6ª
56. C#m Dbm, Dó # menor ou Ré b menor (tríade menor)
57. C#m(b6) Dó # menor com 6ª menor
58. C<sup>o</sup>(b13) Dó diminuto com 13ª menor
59. C<sup>o</sup>(7M) Dó diminuto com 7ª maior
60. D(add9) Ré com 9ª adicionada
61. C7(b5) ou C7(#11) Dó com 7ª e 5ª dim ou com 7ª e 11ª aum
62. B(#5) Si com 5ª aum. (tríade aumentada)
63. Bb6 Sib com 6ª
64. D7M Ré com 7ª maior
65. D7M(#5) Ré com 7ª maior e 5ª aum
66. D7M(6) Ré com 7ª maior e 6ª

5) Exercícios para identificar as cifras dos acordes invertidos com a fundamental na quinta corda

1. C7/G Dó com 7ª com 5ª no baixo
2. Cm7/G Dó menor com 7ª com 5ª no baixo
3. C7M/G Dó com 7ª maior com 5ª no baixo
4. Cm(7M)/G Dó menor com 7ª maior com 5ª no baixo
5. C6/G Dó com 6ª com 5ª no baixo
6. Cm6/G Dó menor com 6ª com 5ª no baixo
7. D7M/A Ré com 7ª maior com 5ª no baixo
8. Dm(7M)/A Ré menor com 7ª maior com 5ª no baixo
9. C<sub>9</sub><sup>6</sup>/G Dó com 6ª e 9ª com 5ª no baixo
10. C7M(9)/G Dó com 7ª maior e 9ª com 5ª no baixo
11. C7(9)/G Dó com 7ª e 9ª com 5ª no baixo
12. C7(#9)/G Dó com 7ª e 9ª aum. com 5ª no baixo

7) Exercícios para identificar as cifras dos acordes com a fundamental na quarta corda.

1. F7 Fá com 7ª
2. E Mi (tríade maior)
3. Em Mi menor (tríade menor)
4. Em7 Mi menor com 7ª
5. Em6 Mi menor com 6ª
6. E6 Mi com 6ª
7. E<sub>4</sub><sup>7</sup> Mi com 7ª e 4ª
8. E4 Mi com 4ª
9. F7(9) Fá com 7ª e 9ª
10. Fm7(9) Fá menor com 7ª e 9ª

11. **F7M(9)** Fá com 7ª maior e 9ª
12. **Fm(<sup>7M</sup><sub>9</sub>)** Fá menor com 7ª maior e 9ª
13. **F<sup>6</sup><sub>9</sub>** Fá com 6ª e 9ª
14. **Fm<sup>6</sup><sub>9</sub>** Fá menor com 6ª e 9ª
15. **F** Fá (tríade maior)
16. **Fm** Fá menor (tríade menor)
17. **Fm(add9)** Fá menor com 9ª adicionada
18. **F(add9)** Fá com 9ª adicionada
19. **F7** Fá com 7ª
20. **Fm7** Fá menor com 7ª
21. **F<sup>7</sup><sub>4</sub>** Fá com 7ª e 4ª
22. **F7M** Fá com 7ª maior
23. **Fm(7M)** Fá menor com 7ª maior
24. **Fm6** Fá menor com 6ª
25. **F6** Fá com 6ª
26. **Fm7(b5)** Fá menor com 7ª e 5ª dim
27. **F<sup>o</sup>** Fá diminuto
28. **F<sup>o</sup>(7M)** Fá diminuto com 7ª maior
29. **F7(b5)** ou **F7(#11)** Fá com 7ª e 5ª dim. ou com 7ª e 11ª aum.
30. **F7(b9)** Fá com 7ª e 9ª menor
31. **F7(#9)** Fá com 7ª e 9ª aum.
32. **G7M** Sol com 7ª maior
33. **G7** Sol com 7ª
34. **F<sup>7</sup><sub>4</sub>(9)** Fá com 7ª, 4ª e 9ª
35. **F<sup>7</sup><sub>4</sub>(b9)** Fá com 7ª, 4ª e 9ª menor
36. **F7M** Fá com 7ª maior
37. **Fm(7M)** Fá menor com 7ª maior
38. **F** Fá maior (tríade maior)
39. **Fm** Fá menor (tríade menor)
40. **D(add9)** Ré com 9ª adicionada
41. **Dm(add9)** Ré menor com 9ª adicionada
42. **Eb(#5)** Mib com 5ª aum.
43. **E7(#5)** ou **E7(b13)** Mi com 7ª e 5ª aum. ou 7ª e 13ª menor
44. **E7M(#5)** Mi com 7ª maior e 5ª aum.
45. **F#7M(#11)** Fá# com a 7ª maior e a 11ª aumentada
46. **F(#5)** Fá com 5ª aum. (tríade aumentada)
47. **F7M(#11)** Fá com 7ª maior e 11ª aum.
48. **G7M(6)** Sol com 7ª maior e 6ª

8) Exercícios para identificar as cifras dos acordes invertidos com a fundamental na quarta corda.

1. **E/G#** Mi com 3ª no baixo
2. **Em/G** Mi menor com 3ª no baixo



3. E7M/G# Mi com 7ª maior e 3ª no baixo
4. E7/G# Mi com 7ª com 3ª no baixo
5. E6/G# Mi com 6ª com 3ª no baixo
6. Em6/G Mi menor com 6ª com 3ª no baixo
7. E(add9)/G# Mi com 9ª adicionada e 3ª no baixo
8. E7M(9)/G# Mi com 7ª maior e 9ª com 3ª no baixo
9. E7(9)/G# Mi com 7ª e 9ª e 3ª no baixo
10. E<sup>6</sup><sub>9</sub>/G# Mi com 6ª a 9ª e 3ª no baixo
11. Em(7M)/G Mi menor com 7ª maior e 3ª no baixo
12. Em(<sup>7M</sup><sub>9</sub>)/G Mi menor com 7ª maior e 9ª com 3ª no baixo
13. Em<sup>6</sup><sub>9</sub>/G Mi menor com 6ª e 9ª com 3ª no baixo
14. F7M/C Fá com 7ª maior e 5ª no baixo
15. F7/C Fá com 7ª e 5ª no baixo
16. Fm6/C Fá menor com 6ª e 5ª no baixo
17. F6/C Fá com 6ª e 5ª no baixo
18. Fm7/C Fá menor com 7ª e 5ª no baixo
19. F/C Fá com 5ª no baixo
20. Fm/C Fá menor com 5ª no baixo
21. G7M/D Sol com 7ª maior com 5ª no baixo

2) Exercícios para identificar as cifras dos acordes invertidos com a fundamental na terceira corda.

1. A/C# Lá com 3ª no baixo
2. Am6/C Lá menor com 6ª e 3ª no baixo
3. A7M/C# Lá com 7ª maior e 3ª no baixo
4. A7/C# Lá com 7ª e 3ª no baixo
5. A6/C# Lá com 6ª e 3ª no baixo
6. Am/C Lá menor com 3ª no baixo
7. A/G Lá com 7ª no baixo
8. Am/G Lá menor com 7ª no baixo
9. Am/E Lá menor com 5ª no baixo
10. Bm/F# Si menor com 5ª no baixo
11. B/F# Si com 5ª no baixo
12. A7/E Lá com 7ª e 5ª no baixo
13. Am7/E Lá menor com 7ª e 5ª no baixo
14. A7M/E Lá com 7ª maior e 5ª no baixo
15. Am6/E Lá menor com 6ª e 5ª no baixo
16. A7M/E Lá com 7ª maior e 5ª no baixo
17. Am(7M)/E Lá menor com 7ª maior e 5ª no baixo
18. A7/C# Lá com 7ª e 3ª no baixo
19. A7/E Lá com 7ª e 5ª no baixo
20. A/C# Lá com 3ª no baixo
21. Am/C Lá menor com 3ª no baixo
22. A6/C# Dó com 6ª com 3ª no baixo
23. Am6/C Lá menor com 6ª e 3ª no baixo
24. Am(7M)/C Lá menor com 7ª maior e 3ª no baixo

4) Exercícios para identificar as cifras dos acordes invertidos com a fundamental na segunda corda.

1. C7/G Dó com 7ª e 5ª no baixo
2. Cm7/G Dó menor com 7ª e 5ª no baixo
3. Cm6/G Dó menor com 6ª e 5ª no baixo
4. D/F# Ré com 3ª no baixo
5. Dm/F Ré menor com 3ª no baixo
6. C7M/E Dó com 7ª maior e 3ª no baixo
7. D7/F# Ré com 7ª e 3ª no baixo
8. Dm/C Ré menor com 7ª no baixo
9. D/C Ré com 7ª no baixo
10. Dm/C Ré menor com 7ª no baixo
11. Em/B Mi menor com 5ª no baixo
12. D/A Ré com 5ª no baixo

6) Exercícios para identificar as cifras dos acordes invertidos com a fundamental na primeira corda.

1. Gm/D Sol menor com 5ª no baixo
2. G/D Sol com 5ª no baixo
3. F7/C Fá com 7ª e 5ª no baixo
4. G6/D Sol com 6ª e 5ª no baixo
5. Fm7/C Fá menor com 7ª e 5ª no baixo
6. Fm6/C Fá menor com 6ª e 5ª no baixo
7. G/F Sol com 7ª no baixo
8. Gm/F Sol menor com 7ª no baixo
9. A/C# Lá com 3ª no baixo

**Observações sobre a notação da cifra:**

1) Na notação das cifras dos acordes, para simplificar, omite-se:

a) Nos acordes maiores: a terça maior e a quinta justa.

Ex. Dó maior: C ao invés de C<sub>5</sub><sup>3</sup>

b) Nos acordes menores: a terça menor e a quinta justa, acrescentando, entretanto, a abreviatura m.

Ex. Dó menor: Cm ao invés de C<sub>5</sub><sup>b3</sup>

c) Nos acordes com quarta: a quinta justa

Ex. Dó com quarta: C4 ao invés de C<sub>5</sub><sup>4</sup>

d) Nos acordes de sétima da dominante: a terça maior e a quinta justa.

Ex. Dó com sétima: usa-se C7 ao invés de C<sub>5</sub><sup>3</sup><sub>7</sub>

- e) Nos acordes de sétima diminuta: a terça menor, quinta diminuta e a sétima diminuta, acrescentando, entretanto, a abreviatura **dim** ou **°**.

Ex. Dó diminuta:  $C^{\circ}$  ao invés de  $C^{\overset{b3}{b5}}_{7\dim}$

2)  $A_4^7(9)$  – Neste acorde a nona fica entre parênteses por ser uma nota acessória (tensão disponível do acorde), ficando fora do parênteses a sétima e a quarta que são notas orgânicas (básicas) do acorde, isto é, determinam o som básico do acorde (categoria de sétima da dominante).

3)  $Cm7(11)$  – No acorde menor com sétima usa-se sempre a décima primeira ao invés da quarta, não importando a altura das notas na escala, já que a cifra não estabelece a posição das notas do acorde, sendo sua principal função a de estabelecer os sons básicos do acorde e suas tensões disponíveis (escala do acorde).

4)  $A_4^7$  – No acorde de sétima da dominante usa-se sempre quarta ao invés de décima primeira, não importando a altura das notas na escala. Sendo assim, a quarta é uma nota orgânica e é chamada, também, de quarta suspensa, pois toma o lugar da terça.

5) Uso da quarta ou da décima primeira: num acorde que não tem terça, usa-se quarta suspensa, sendo então, a quarta uma nota orgânica e quando se tem terça menor usa-se décima primeira, sendo então, a décima primeira uma nota acessória.

6)  $F(add9)$  – Esta cifra indica tríade maior com nona adicionada. Se fosse anotado apenas  $F9$  muitos músicos tocariam este acorde incluindo a sétima menor, devido a um outro sistema de notação de cifras, onde nos acordes formados por intervalos compostos (acima da oitava, isto é, 9, 11 e 13) a sétima estaria implícita.

7)  $Gm7(b5)$  – A quinta diminuta, mesmo sendo uma nota orgânica, está entre parênteses, apenas para que haja uma melhor programação visual.

8)  $G_9^6$  – A sexta e a nona ficam fora do parêntese por serem consideradas tensões (dissonâncias) brandas que se equivalem.

9)  $Cm(7M)$  – A sétima maior fica entre parênteses para que haja uma melhor programação visual.

10)  $G^{\circ}(\overset{7M}{b}_{13})$  – A sétima maior e a décima terceira menor são notas de tensões disponíveis na escala diminuta (ver pág. 343).

11) A colocação dos números nas cifras obedece a ordem de como se pronuncia.

Ex. Dó com sétima, quarta, nona e décima terceira  $C_4^7(1_3^9)$

- A sétima e a quarta estão fora do parêntese por serem notas orgânicas (básicas) do acorde. E entre parênteses a nona e a décima terceira por serem tensões disponíveis (notas acessórias).

12) Da mesma maneira que se usam na notação musical os símbolos bemol (b) e sustenido (#) antes da nota para indicar alterações descendente ou ascendente em meio-tom, usam-se também estes símbolos na notação dos números na cifra. Vejamos:

(b9) nona menor

(#9) nona aumentada

(b5) quinta diminuta

(#5) quinta aumentada